كلمات

ـ ١ ـ

ليست « المعرفة » مجلة سياسية . بمعنى انها لا تتعلق على حدث ، ولاتنطلق في مادتها من حدث ، هي مجلة للثقافة غير ان الثقافة ، نظرية كانت ام ابداعية ، لا تنشا في فراغ ، تنشا الثقافة في المجتمع ، تنبثق منه وتتجه اليه . بالتالي : فالثقافة نتاج اجتماعي بحت . ولانها كذلك ، فهي صورة عن المجتمع الذي فيه تنشا ، صورة او مرآة ، صورة لحركة المجتمع ، ومرآة للافق الذي اليه تصبو الحركة . هي كشف ورؤيا في آن ، اذا كانت السياسة هندسة لحركة المجتمع ، فان الثقافة هندسة لهندسة الحركة ، هكذا تتداخل الثقافة والسياسة ، ثم لا يعود بالامكان فصل احداهما عن الاخرى الاصح أن نقول : ان الثقافة تحتوي السياسة ، كما الكلي يحتوي الجزئي .

لا ثقافة خارج السياسة ، بل لا شيء خارج السياسة ، تلك مسلمة يدركها الجميع ، اذن ، لماذا نقول ان « المعرفة » ليست مجلة سياسية ؟! .

٥٢٥

في البدء نعترف أن المجلة غير حيادية . هي ، كما نريدها منبر للثقافة المنحازة . نعرّف الثقافة المنحازة بأنها الثقافة التي تلتزم بالشعب ، اعني ثقافة التقدم ، اعنــي الثقافة الطليعية المرتبطة ، جوهرا ، بقضايا الشعب الكبرى ، من الخبز الى الحرية ، ومن النضال ضد التخلف الى النضال من أجل بناء الحياة الاجمل ، نعرف الثقافة المنحازة انهــا تلك التي هاجسها التغيير ، أنها تلك التي تكتب في درجــة الغليــان .

لسنا حياديين ، ولن نكون . فلا حيادية في الخيار بين التقــدم والنكوص . ولا حياديــة في الخيــار بــين الثــورة والثورة المضادة .

٥٣٥

بهذا الانحياز نحن مع دمشق .

بهذا الانحياز نحن ضد اعداء دمشق

نحن مــع دمشــق ، ثــورة وصمودا وعنادا ورفضــا للمخططات الكبرى ، واصرارا على اسقاط الاصنام وتحطيم الرموز الكاذبة . نحن مع دمشق ، ما دامت دمشق مع ذاتها، ما دام الطريق الى دمشق طريق المناضلين العرب وطريــق الشرفاء في العالم . ولان دمشق لن تكون غير ذاتها ، فنحن دائما مع دمشق .

نحن ، بالتالي ، ضد اعداء دمشق ، ضد الخيانة أينما كانت ، وأي قناع ارتدت ، نحن ، أيضا ، ضد الثقافة التي تحتويها في عباءتها الخيانة . حتى لو كانت رموز هذه الثقافة نجوما احببناها حينا من الوقت .

٥٤٥

« المعرفة » بهذا المعنى مجلة سياسية ، وهي ترفض الصمت على ما يحدث ، مثل هذا الصمت يعادل الخيانة . ذلك ان ما يحدث ليس سقوط فرد ، رمز او نجم ، بل سقوط مرحلة .

وسقوط مرحلة ينبغي الا يمر دون شهود .

قديما قالوا : الساكت عن الحق شيطان اخرس .

ماذا نقول في الساكت عن الجريمة ؟!

□ رئيس التحرير □

الدراسات والبحوث

فكرة الدفاع عن الشعر
عند
«المظفر بن الفضل العلوي»

د. قاسم المومني

جدل الحداثة
أحمد عبد المعطي حجازي

وفيق خنسة

سعدي يوسف:
ثلاث مسرحيات
قصيدة الكتابة والحلم العريض

علي طالب الصراف

فكرة الدفاع عن الشعر عند «المظفر بن الفضل العلوي»

د. قاسم المومني
« جامعة اليرموك »

ما من شك ان فكرة الدفاع عن الشعر فكرة قديمة في النقد العربي ، ربما تضرب جذورها النقدية في القرن الثالث للهجرة او قبله ببرهة . المهم اننا عندما نتحدث عن الفكرة عند المظفر العلوي فاننا نتحدث عنها لا في نشاتها الاولى فحسب ، ولا في تطورها عن تلك النشاة فقط ، ولا في نضجها واكتمالها ، وانما نتحدث عنها في كل هذه الهيئات والحالات . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية فاننا نتحدث عنها عند رجل قد اكتملت لديه العدة والاسباب الضرورية لتمثيل كل ما له صلة بالفكرة من قريب او بعيد وتنسيقه فضلا عن تحليله وتعليله .

اما الفكرة ـ فكرة الدفاع عن الشعر ـ فقد كانت تجول ـ دون شك ـ في اذهان السابقين على العلوي ، حسبنا ان نشير الى ما نقرأه عنها في كتابات الكلاعي في القرن الثالث الهجري والى ما نصادفه في كتابات التوحيدي في القرن الرابع الهجري والى ما نجده في كتابات ابن رشيق في القرن الخامس الهجري والى ما نقع عليه في كتابات حازم القرطاجني معاصر العلوي ، والى ما نلم به في غير هذه الكتابات جميعا . المهم ان هذا الذي نجده في هذه الكتابات او في الكتابات القريبة منها قبلا او بعدا لا يتجاوز الاشارات العابرة ولا الاحاديث المتفرقة مما يشي بأن العوامل الفاعلة في ظهور الفكرة وتكوينها لم تتبلور بصورة كافية تبلورها في ذهن العلوي ، او يشي على اقل تقدير بان احدا ممن اشرت اليهم لم يمنح الفكرة الاهتمام الذي منحه لها المظفر العلوي نفسه .

اما الرجل ـ المظفر بن الفضل العلوي ـ فان صلته بالادب على مستوى الابداع والتلقي قوية . هذا ما يخبرنا به مترجموه الذين يقولون عنه ايضا ان له صلة من نوع ما بعلم الكلام ويقولون عنه ان صلته بالكتابات النقدية السابقة عليه مكينة(١) . ومن المحقق ان هذه الصلات كلها هي التي رفدت الرجل في فكرته وأعانته في دفاعه عن الشعر على نحو قد اقترنت فيه الفكرة به واقترن هو بها تماما كمثل اقتران الفكرة ذاتها في النقد الغربي الحديث بـ (سدني) دون غيره من النقاد الغربيين ممن ضرب في الفكرة بسهم(٢) .

ـــ أ ـــ

وعندما يقول المظفر العلوي ان الشعر « ديوان الادب » وفخر العرب ، وبه تضرب الامثال ، ويفتخر الرجال على الرجال ، وهو قيد المناقب ونظام المحاسن ، ولولاه لضاعت جواهر الحكم ، وانتثرت نجوم الشرف ،

---

(١) راجع هذه الاقاويل عند نهى عارف الحسن في مقدمة تحقيقها لكتاب العلوي : نضرة الاغريض في نصرة القريض : ج ـ د وراجع مصادرها .

(٢) راجع هذا الاقتران عند ديفيد ديتش : مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق : ٨٧ وما بعدها .

وتهدمت مباني الفضل ، واقوت مرابع المجد ، وانطمست اعلام الكلام ، ودرست آثار النعم(٣) فانه بمثل هذا القول ، وهو قول يردده اسلافه من قبل ، باختلاف في الكلم(٤) ، يمكن ان يشير الى اكثر من دلالة(٥) ، الا ان اهم هذه الدلالات هي الدلالة التي تؤكد تقييد الشعر القديم لكل ما له صلة بحياة العرب من جوانب مادية او جوانب معنوية . اما تقييد الجوانب المادية فانه يعني ان الشعراء « لم يصفوا وينعتوا ويشبهوا ويمدحوا ويذموا الا ما هو تجاه اعينهم ، لا يعاينون غيره ولا يعانون سواه »(٦) . اما تقييد الجوانب المعنوية فانه يعني تقييد « المنزلة الرفيعة ، والخلة الجميلة ، والمنقبة الجليلة ، والفضيلة النبيلة »(٧) . وسواء كان الشعر تقييدا للنواحي المادية والمعنوية من الحياة ، فقد كان ــ وبسبب من ذلك التقييد ــ متسما بالصدق ، يقيد الاشياء كما هي دون تغيير او تبديل ، ولا يجانب في تقييده ما ذهبت اليه العرب في معانيها التي عمدت اليها او كما يقول الرجل « ان على الشاعر الا يخالف القانون المعتاد »(٨) .

من هذه الزاوية يتجلى الجانب الثاني للشعر ، ويتم التاكيد ضمن هذا الجانب على المثل الاخلاقية للعرب ، ويدور هذا التاكيد حول ضدين لا يفرقهما الشعر على الاغلب . الضد الاول خلال حميدة محمودة ، مدحت بها العرب وتغنت بها . الضد الثاني خلال ذميمة مذمومة تقززت منها

(٣) نضرة الاغريض في نصرة القريض : ٢٩٢ .

(٤) راجع هذه الاقاويل ــ مثلا ــ عند الرازي ، الزينة في المصطلحات الاسلامية والعربية : ١ : ٣٩ وقارن بما اورده اسحاق بن وهب : البرهان في وجوه البيان : ١٦٧ وبما أورده ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة : ٢٣٠ .

(٥) راجع هذه الدلالات عند جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ١٢٨ .

(٦) نضرة الاغريض في نصرة القريض : ٢٧٤ .

(٧) المصدر نفسه : ٢٧٧ .

(٨) المصدر نفسه : ٤٣٩ .

العرب وذمت من كان عليها أو قذف بها . قد تتعدد الخلال في كل ضد فتكثر او تقل . المهم ان المحور الاساس الذي تدور حوله كل الخلال في الضد الثاني هو « الرذيلة » . والاهم ان الشعر ما اتصل منه بالمديح انما يعالج الفضيلة في صورها المختلفة ، اما ما اتصل من الشعر بالهجاء فانما يعالج الرذيلة في مظاهرها المتنوعة فيساهم بطريقة او باخرى في تعزيز الفضيلة من خلال تقبيحه ضدها . ويمثل هذا التعزيز ، او التاكيد، على الفضيلة في الفرضين كليهما تظل الفضيلة ضالة الناس يتضاعف حسنها في عيونهم فيندفعون الى معانقتها .

هذا التصور الذي يطرحه العلوي : وهو التصور الذي يرد الشعر ــ اساسا ــ الى غرضين هما المدح والهجاء ، ويقترن فيه الهدف في اي منهما بالفضيلة فيكون حظه من الجودة بمقدار اقترابه منها او ابتعاده عنها ــ أقول هذا التصور يقابله تصور آخر ترتد بداياته الى بدايات القرن الثالث الهجري . ولقد كان الاصمعي ــ فيما يعلم الباحث ــ اول من عبر عنه عندما قال في معرض حديثه عن شعر حسان « طريق الشعر اذا ادخلته في باب الخير لان »(٩) .

هذا الذي يقوله الاصمعي فضلا عن انه يفسر ضعف شعر حسان في الاسلام اذا قورن بمثله في شعر الجاهلية ، فانه يقرن ــ وهذا هو الاهم ــ الجودة في الشعر بالتحلل من عرى الاخلاق والابتعاد عن الالتزام الديني فيعزل ــ والامر كذلك ــ بين المعيار الاخلاقي وبين المعيار النقدي ؛ وذلك أمر لا يشجع ــ فيما يقال ــ كثيرا على الشعر ، بل هو اقرب الى التشكيك في نفعه وجدواه ، مما يبعث الحساسية الدينية والاخلاقية ، وبالتالي يصير هدفا للهجوم دون أن تنفعه ــ في هذه الحالة ــ حجة الجودة الفنية في تقويض الهجوم ودفع ما ينطوي عليه الشعر من رذيلة .(١٠) ، ويساهم

(٩) المرزباني : الموشح في ماخذ العلماء على الشعراء : ٨٥ ، ٩٠ .

(١٠) راجع جابر عصفور : مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي : ٦٠ .

الشعر المحدث بما تضمنه من مروق على الاخلاق ومجافاة للدين ، خاصة في الغزل والمجون وما أشبه ، في تعزيز هذا الهجوم وتمكينه ، وبذلك يمكن ان نفهم موقف الفقهاء من الشعر والشعراء ، وهو موقف نطالع فيه ردهم لشهادة الشعراء ومنعهم اياهم من حقوقهم المدنية ، بل ان الامر قد انتهى ببعضهم ــ مثل مالك ــ الى رفض مبدأ (الاجر) مقابل نسخ الاشعار ، أو تعليم الصبية الشعر ، ورفض استئجار « دفاتر فيها شعر ونوح وغناء يقرأ فيها »(١١) .

ولا يختلف الموقف النقدي ــ هنا ــ في جوهره عن الموقف الفقهي ، وذلك أمر منطقي ، فالمظلة التي يتفيأ الجميع بظلالها واحدة ، صحيح ان التكوين الثقافي للفقهاء غيره للنقاد ، ولكن الصحيح أيضا ان الاختلاف الواقع بينهم في موقفهم من الشعر والشعراء انما هو تنوع ضمن اطار وحدة شاملة ، ولعل هذا يكشف لنا عن ان الفواصل الحادة بينهم انما تقتصر على بعض التفصيلات دون ان تنسحب على المواقف الشاملة من العمل الشعري .

ان ناقدا مثل ابن قتيبة ــ القاضي المحدث ــ قد نظر ــ على الاغلب ــ الى الموقف الفقهي ، فقسم الشعر الى اقسام اربعة معليا من شأن المعنى الاخلاقي والحكمي اذا أجيدت صياغته كقول ابي ذؤيب الهذلي :

---

(١١) يرد الامام الشافعي شهادة الشاعر في حالة « من اكثر الوقيعة بين الناس على الغضب والحرمان حتى يكون ذلك ظاهرا كثيرا مستعلنا ، واذا رضي مدح الناس بما ليس فيهم حتى يكون ذلك كثيرا مستعلنا كذبا محضا .... ومن شبب بامرأة بعينها ليست ممن يحل له وطؤها حين شبب فأكثر فيها وشهرها وشهر مثلها بما يشبب ــ وان لم يكن زنى ــ ردت شهادته « ولا يقبل الامام مالك شهادة الشاعر ان كان « ممن يؤذي الناس بلسانه ويهجوهم اذا لم يعطوه ويمدحهم اذا اعطوه » اما اذا كان الشاعر « ممن لا يهجو احدا وممن اذا اعطى شيئا أخذه وليس يؤذي احدا بلسانه ، وان لم يعط لم يهج » ، فأرى ان تقبل شهادته اذا كان عدلا » . راجع كلام الشافعي في كتاب الام : ٦ : ٢١٢ وكلام مالك في كتاب المدونة الكبرى : ٣ : ٢٩٧ ، ٤ ، ١٩٧٩ .

والنفس راغبـــة اذا رغبتهـــا

واذا تـرد الى قليـل تقنع(١٢)

وما يقال عن ابن قتيبة يقال عن الجاحظ ـ قبل ابن قتيبة ـ الذي اضطر الى تأكيد الشعر على اساس من قول النبي صلى الله عليه وسلم « ان من الشعر لحكمة »(١٣) ويقال عن الصولي الذي اضطر الى عزل الشعر عن الدين والتأكيد على هذا العزل ليبقي على ابي تمام شاعريته(١٤)، وربما كان الموقف الفقهي ـ بالتالي ـ وراء اتخاذ نقاد مثل قدامة والآمدي والمرزباني والجرجاني وابن جني والعسكري وابن رشيق ذات الصنيع رغم اختلاف الغايات(١٥) .

ـ ٢ ـ

هناك مجموعة من العوامل ساهمت في اذكاء حدة الهجوم على الشعر . وظلت تغذي في سباحيه رغبتهم في تخون الشعر والانتقاص من شأنه . قد يرتبط بعض هذه العوامل بالشعر بأوثق رباط وقد يفد بعضها على الشعر من خارج . هذه العوامل قد نصادف بعضها عند نقاد التراث ، وقد نجد منهم من يمر بها عابرا دون توقف ، المهم ان العلوي اكثر النقاد في التراث النقدي عند العرب ـ في علم الباحث ـ استقصاء لها حتى

---

(١٢) راجع الشعر والشعراء : : ١ : ٦٥ .

(١٣) راجع الجاحظ : رسائل الجاحظ ، ٢ : ١٦٠ وقارن بما أورده العلوي : نضرة الاغريض في نصرة القريض : ٣٥٢ .

(١٤) راجع اخبار ابي تمام : ١٧٢ ـ ١٧٤ وقارن بما اورده الحصري القيرواني : جمع الجواهر في الملح والنوادر : ٤٠ ـ ٤٥ .

(١٥) راجع نقد الشعر : ٤ ـ ٥ ، ٦٩ والموازنة بين ابي تمام والبحتري : ١ : ٤٠٤ ـ ٤٠٥ والموشح : ٨٥ ـ ٩٠ . والوساطة بين المتنبي وخصومه ، ٦٤ ، والفسر او شرح ديوان ابي الطيب المتنبي : ٢ : ٣٠٢ والصناعتين : ٣٤٢ والعمدة في صناعة الشعر ونقده : ١ : ٢٢ ، ٢٧ .

عهده . والاهم ان العلوي فوقهم براعة وحساسية في تعليلها وتحليلها وتفنيدها وردها ، والرجل بكل هذا يظل الاستثناء الوحيد الذي اقترنت به الفكرة دون غيرها من الفكر ودون غيره من النقاد كما قلت .

اول هذه العوامل واولاها بالتقدمة اقتران تهمة (الكذب) بالشعر وهي تهمة وقرت في ضمائر الفقهاء واذهانهم ، وراجت في اوساط المتدينين والاخلاقيين الذين يؤثرون الصدق في النظر والتطبيق ، وربطت بين الشعر والشر او الباطل استنادا الى ان الشعر داع الى الخور ، كاذب ، يحرض على النفاق ، ولقد قال العلوي في معرض نقله لما تمسك به الذام للشعر والشعراء « الشعر اخبث طعمة تؤكل ، وافحش صناعة تعمل ، وارجس قدح يلمس ، وابخس ثوب يلبس ، لان قول شاعره زور »(١٧) وقد قيل قبل العلوي « الشعر داع لسوء الادب وفساد المنقلب ، لانه لضيقه وصعوبة طريقه يحمل الشاعر على الغلو في الدين حتى يؤول الى فساد اليقين ، ويحمله على الكذب ، والكذب ليس من شيم المؤمنين »(١٨).

اما العامل الثاني فهو اقتران الشعر بالاسترفاد على نحو لافت ، وهو امر ادى الى ازدراء الشعر واحتقار مبدعه والنظر اليه باعتباره طالب

---

(١٦) يقال ان اقتران الشعر بالكذب يرجع الى اصلين : اصل عربي اسلامي واصل يوناني . اما الاصل الاسلامي فيرجع - في جزء منه - الى قول نسب الى النابغة الذبياني يقرن جودة الشعر بالكذب ، ويرتد - في جزء ثان - الى اجتهادات تطرف اصحابها في فهم اي من القرآن الكريم تتحدث عن الشعراء فتقرن الشعر بالكذب ، ويصبح الشعر موضعا للريبة الاخلاقية والدينية . اما الاصل اليوناني فانه يرجع الى ارسطو الذي عالج الكذب في الشعر بشيء من التفصيل في كتابه (في الشعر) . ولقد عاشت - عند مترجمي كتابه ودراسية - نسبة القول باقتران الجودة الشعرية بالكذب الى ارسطو . راجع جابر عصفور : مفهوم الشعر : ١٦٥ - ١٦٦ وقارن بما اورده شكري عياد في كتابه ، كتاب ارسطو طاليس في الشعر : ٢٦٥ - ٢٧١ وراجع مصادرهما .

(١٧) نضرة الاغريض في نصرة القريض : ٣٦٥ .

(١٨) الكلاعي : احكام صنعة الكلام : ٣٦ : ٣٧ .

سيب لا صاحب مهمة ، واذا كان الشاعر قد عبر عن هذا الذي اقوله بمثل قوله :

الكلب والشاعر في حالـه

يا ليت انـي لـم اكـن شاعرا

الا تـراه باسـطا كفـه

يستمطر الـوارد والصـادر(١٩)

وقال ناقده : « لا ترى شاعرا الا قائما بين يدي خليفة او وزير او امير ، باسط الكف ، ممدود اليد ، يستعطف طالبا ، ويسترحم سائلا ، هذا مع الذلة والهوان ، والخوف من الخيبة والحرمان »(٢٠) ، فان المظفر بن الفضل العلوي قد قال : « وكم من شاعر قد ابتلي به من انعم عليه وأحسن اليه ، فقابل الاحسان بالاساءة ، والانعام بالانتقام ، وحسن الصنيع بقبح التصنيع ، حتى اذاقه بعد حلاوة مدائحه مرارة هجائه ... لا تصرفه عنه انفة ، ولا يردعه حياء ، ولا يقدعه دين ، ولا يزعه تقوى .. وانما يكرم الشاعر مخافة من شره وحذراً من بذيء لسانه وقلة دينه وعدم مروءته »(٢١) .

اما العامل الثالث فهو كثرة مدعي الشعر ، المقنعين باقنعة الشعراء، الذين يتابطون كتبا لا تغني في حقيقة الشعر شيئا ، وهو امر ادى الى اختلاط الجيد من الشعر بالرديء ، وادى في الوقت ذاته الى عدم القدرة على التمييز بينهما . واذا كان حازم القرطاجني ـ معاصر العلوي ـ قد شكا قلة الابداع بعد هذا « الذي ران على قلوب شعراء الشرق المتاخرين واعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر ... فلم يوجد فيهم ..

---

(١٩) الثعالبي : التمثيل والمحاضرة : ١٨٧ .

(٢٠) التوحيدي : الامتاع والمؤانسة : ٢ : ١٣٨ .

(٢١) نضرة الاغريض في نصرة القريض : ٣٦٦ - ٣٦٧ .

من نحا نحو الفحول ، ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادىء الكلام وانتقاء مواده التي يجب نحته منها ، فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر ودخلوا في محض التكلم »(٢٢) . فان العلوي يؤكد الشكوى ذاتها عندما يقول « ثم ان الشاعر اذا نظم قطعة واختطف معنى ، استصغر من الشعراء الصدر الاول ، واستحقر من العلماء الخليل والمفضل وليس عنده سوى لمع قد اخذها من بطون الكتب ، وصحفها من متون الصحف ، ولم يتدرج الى معرفة ادب بطول صحبة ولا بقديم رياضة ، واذا لم تطل الصحبة لم تعرف المظنة »(٢٣) . وما يقوله العلوي — هنا — لا يختلف في حقيقته عن قول الاول :

لما ادعى العلم اقوام سواسية
مثل البهائم قد حملن اسفارا
غاضت بشاشته واغتاض حامله
وصوح الروض منه واكتسى عارا(٢٤)

ان العوامل المتقدمة مجتمعة هي التي اسهمت في تدني منزلة الشعر، وظلت وراء التقليل من شأنه عند مهاجميه ، ولا شك — في تصور العلوي — ان نقض هذه العوامل وابطالها قد يؤدي الى اثبات قيمة الشعر ، واذا اقترن نقض هذه العوامل ببيان الاهمية الحقيقية للشاعر وبيان فعله الايجابي في حياة الانسان على مستوى الفرد والجماعة ، فان من المنطقي ان يتزايد الاستعداد لقبول الشعر ، ولا يمكن ان يتحقق ذلك الا بالالحاح على المضمون الاخلاقي للشعر وتأكيده، فبمثل هذا التأكيد يمكن للجماعات الاخلاقية ان تخفف من غلوائها في حظر الشعر ورده فتقبله ، وبمثل هذا

(٢٢) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الادباء : ١٠ .
(٢٣) نضرة الاغريض في نصرة القريض : ٢٦٦ .
(٢٤) المصدر نفسه : ٢٧٢ .

التأكيد – بعد – يمكن للشعر ان يستعيد مكانته القديمة ويجابه الموقف الديني المتشدد منه في آن . وبمثل ذلك – بالتالي – يتزايد مدى الاستعداد لقبول الشعر والتأثر بمعطياته .

– ٣ –

ان دحض الريبة الاخلاقية الدينية في الشعر يمكن ان يتم على ثلاثة مستويات وجدت في الموروث النقدي السابق على العلوي . المستوى الاول يؤكد الجانب الاخلاقي في الشعر . ويقرن جودة صياغة هذا الجانب بأعلى درجات الحسن والجمال . اما المستوى الثاني فيبرر جوانب الشعر التي قد تثير الريبة الاخلاقية مثل الغزل والمجون على اساس انها من قبيل الهزل الذي يراد به المنفعة ولو اقتصر على اجمام الفكر والقلب . اما المستوى الثالث فيعتمد اساسا على مفهوم الصورة والمادة عند أرسطو . وبالتالي يرتد قيمة الشعر فيه الى الشكل مع التركيز على قدرة الشعر على تحويل القبح الى جمال . وبالتالي اثارة الدافع الاخلاقي من خلال معالجة موضوع لا اخلاقي [٢٥] .

واكثر هذه المستويات قربا الى العلوي هو المستوى الاول . ولهذا يرتد الجيد من الشعر – عنده – الى موافقته للحال التي نظم من اجلها . واذا فتشنا عن فهم الرجل لهذه الحال – هنا – وجدناه يفهمها الفهم الاخلاقي الصريح . وبمثل هذا الفهم وقف ضد التصور الذي راى في الشعر باطلا بتأكيده المضمون الاخلاقي للشعر وذلك عن طريق ايصال الشعر المثل الاخلاقية التي تغنت بها العرب وتقييده لها ، وأهمها مما يمكن التأكيد عليه – هنا – الصدق .

---

(٢٥) راجع هذه المستويات عند جابر عصفور : مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي : ٦٢ .

ودون ان نتحدث فيما يمكن للصدق ان يعنيه ، فان الذي يعنينا ان نقول ان الصدق من المثل الاخلاقية التي اكد عليها القرآن الكريم في معرض حديثه عن الرسول الكريم ومن اقتدى بسنته من الصحابة والتابعين(٢٦) . » والتي اكد عليها حسان بن ثابت شاعر الرسول عليه السلام في قوله :

وان أشعر بيت انت قائله بيت يقال اذا انشدته صدقا (٢٧)

والتي اكد عليها الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه في معرض حديثه عن شعر زهير الذي « لا يمدح الرجل الا بما فيه » (٢٨) .

الصدق ـ اذا ـ من المثل الاخلاقية التي تمدحت بها العرب ومدحت من كان عليها . والتاكيد عليه في شتى صوره يعني ـ من ناحية ـ النظر اليه على اعتبار انه قيمة اصلية يعول عليها التصور الاسلامي . وما دام الامر كذلك فان الصدق يمكن ان يكون اساسا نافعا لتشكيل فني جيد يمكن تحديده من حيث صلته بمستويات ثلاث ، تردنا الى وظيفة الشعر ، وهي المبدع ، والمتلقي ، والعالم الخارجي .

اما المستوى الاول فالصدق فيه داخلي ، يتصل بتوافق التجربة التي يتم التعبير عنها مع ما في ذات المبدع أو اخلاصه في التعبير عن تجربته . اما المستوى الثاني للصدق فيتصل بتوافق التجربة الفردية للمبدع مع ما جاءت به تجارب غيره من البشر ممن جاء قبله . اما المستوى الثالث فيتصل بتوافق التشكيل مع الواقع الخارجي أو مع البعد التاريخي للوقائع (٢٩) .

---

(٢٦) راجع الآيات التي تؤكد على الصدق عند محمد فؤاد عبد الباقي : المعجم المفهرس لالفاظ القرآن الكريم : مادة صدق في باب الصاد .

(٢٧) ابن رشيق : العمدة : ١ : ١١٤ .

(٢٨) نفس المصدر والجزء : ٩٨ .

(٢٩) راجع هذه المستويات عند جابر عصفور ، مفهوم الشعر : ٦٤ ـ ٦٥ وقارن بما أورده احسان عباس ، تاريخ النقد الادبي عند العرب : ١٤٢ ـ ١٤٣ .

هذه المستويات الثلاثة لا تتحدث عن الصدق على اساس من مضمونه الاخلاقي فتحدده على هدي من هذا الاساس وحده ، وانما تتحدث عن الصدق على أساس منطقي لا يمكن اغفاله ؛ ويصبح الصدق من النوعين واحدا ، اذ يندمج الاساس الاخلاقي مع الاساس المنطقي ، وذلك أمر منطقي ما دامت الحقيقة التي يتقبلها الفهم صادقة على المستويين : الاخلاقي والمنطقي . ان الشعر بهذه الصفة ـ الصدق ـ يصل الى الفهم والقول للعلوي « من غير حجاب ، ويأخذ بمجامع القلوب ويهجم على العقول بلا مطرق ولا بواب ، ويستولي على قوى النفوس » (٢٠) .

ومن المنطقي ان يصحب التأكيد على الصدق تأكيد على الشعر الذي يظهر فيه المحمول الاخلاقي واضحا جليا ، فالشعر « لا تروق نضارته وتشرق بهجته ، وترق حواشيه ، وتورق اغصانه ، ويعجب اقاحيه الا اذا كان بهذه الصفة ـ الصدق ـ واذا اتفق مع ذلك معنى لطيف او حكمة غريبة او ادب حسن ، فهو زيادة في بهاء الشعر » (٢١) ومعنى ما يقوله العلوي ـ هنا ـ ان الشعر المعجب ـ عنده ـ هو الذي يقترن فيه قويم النظم مع المعنى الاخلاقي والحكمة الموجزة والادب الحسن الذي يمكن ان يساهم في تكوين البناء الاخلاقي للانسان على مستوى الفرد او الجماعة .

في ظل هذا الفهم للشعر من حيث مهمته يمكن ان يقال ان النص الشعري يصبح له مجموعة من الاثار والافعال يوقعها في متلقيه ، اهمها ـ بالتأكيد ـ تحريكه ودفعه الى اتخاذ وقفة سلوكية ما . ويمكن ان يقال بعبارة أخرى ان في مقدمة الاثار التي يحدثها الشعر في متلقيه تغيير سلوكه وتوجيه مساره نحو الافضل . ومن هذه الزاوية يمكن ان نفهم ما يقوله العلوي عن الشعر ، ان « الشعر معدن تفضيل واعجاز ، يشجع

---

(٢٠) نضرة الاغريض في نصرة القريض : ٣٩٠ .

(٢١) المصدر نفسه : ٥٣ .

الجبان الوكل ، فلا ضرار عنده ولا تكل ، ويسمح البخيل وان برم ، ويستصبي الشيخ وان هرم » (٢٢) ومن هذه الزاوية ايضا يمكن للشعر ان يحلم السفيه ، ويخمل النبيه ، ويريق الدماء ويحقنها ، ويزيل الاعراض ويحصنها ، يقرب المآرب الشاسعة وينئيها ، ويبعد المطالب الواسعة ويدنيها ، وينفع ويضر ، ويسوء ويسر ، ويعزل ويولي ، ويفقر ويغني :

فمن ذا راى في الورى خصلة تقـرب نايـا وتنئـي بعيـدا
تميـت وتحـيي باقوالهـا وتفقر خصما وتغني حبيبا (٢٣)

قد نقول ان فكرة قدرة الشعر على التأثير في سلوك متلقيه ـ وهي الفكرة التي تشي بها الاقاويل التي اخذت من كلام العلوي جوامعه ـ فكرة قد استقرت في اذهان النقاد منذ فترة مبكرة ، وتجلت على نحو لافت عند نقاد التراث من الفلاسفة ، وقد نقول ان الفكرة ذاتها قد اقترنت عندهم بتصور اعم عن الآثار التي يمكن للفنون من رسم وغناء ونحت وشعر ايقاعها في السلوك ، وهو ايقاع لا يمكن فهمه الا في ضوء الثلاثية التي وقرت في اوساط النقاد الفلاسفة واعتني بها ثلاثية الادراك والنزوع والسلوك ، بمعنى أن الفنون المختلفة توقع حالة من الادراك ينجم عنها نزوع يعقبه سلوك . وعلى هذا الاساس افترض النقاد الفلاسفة ان النص الشعري يقدم الى القوة المتخيلة عند متلقيه مجموعة من التخاييل ، تستجلب من قوته الذاكرة مجموعة من الخبرات المحفوظة ، تتناغم مضامينها الانفعالية مع تخاييل النص ، الامر الذي يفرض على المتلقي حالة من الوعي خاصة ، تجعله يقف مع موضوع التخيل الشعري أو ضده وبالتالي يتنوع سلوكه تبعا لتنوع الموقف(٢٤) ،

(٢٢) المصدر السابق : ٢٥٩ ـ ٢٦٠ .

(٢٣) المصدر نفسه : ٢٧٦ .

(٢٤) قاسم المومني : نقد الشعر عند ابن رشد بين التأصيل النظري والتطبيق العملي ، بحث منشور في مجلة « المعرفة » السورية ، عدد ٢٢٩ ، ١٩٨١ : ٢٠ .

وربما تكشف هذه الحقيقة عن مدى اسهام الجذر الثقافي في بعد تحديد العلوي للاثر الاخلاقي المصاحب للشعر ؛ واتصال هذا الاثر ـ في تصوره ـ بأساس نفسي جلي يتصل بقدرة الشعر على جعل الجبان شجاعا والحليم سفيها والنبيه خاملا والبخيل سمحا كريما .

ان قدرة الشعر على اثارة انفعالات متلقيه وتغيير سلوكه وتوجيه مساره امر لا يفارق ابدا حالة من الوعي يخلعها الشعر على متلقيه كما قدمت . هذه الحقيقة يمكن أن تعني ـ من وجه ـ تقدير ما يمكن ان يسمى بمفهوم العصر ولغته الجانب التعليمي او المعرفي للشعر ، ويمكن أن تعني من وجه ثان ـ وهذا هو الاهم ـ النظر الى هذا الجانب على اساس انه الاصل الذي لا غنى عنه ولا بد منه لكل عملية تغيير مأمولة من النص الشعري اساسا . اما العلوي فان فهمه لهذا الجانب فهم يشي بدنوه الشديد من قدرة النص الشعري على الكشف عما في داخل مبدعه ، والكشف ـ من ثمة ـ عما في داخل الاخرين . ان الصدق الذي اكد عليه الرجل يعني في دلالة من دلالاته أن يكون الشاعر أمينا في الكشف عما في ذاته وابرازه في النص . ومن هذه الزاوية يقدم الشعر لمتلقيه معرفة بشيء أو علما به ، وبهما يمكن للشعر أن يدفع الاتهامات الموجهة اليه ويرد التيارات المعادية له ، وهي التيارات التي لا تفتأ تتخونه وتنتقص من شأنه . وبهما ايضا يمكن للشعراء أن يكونوا « طرز المملكة ، وحلي الدولة ، وعناوين النعمة ، وتمائم المجد ، ودلائل الكرم » (٢٥) . اما المعرفة او العلم الذي يقدمه الشعر للمتلقي فانه يتجلى فيما يقوله العلوي في فرحة الذات وانبساطها في تدرجها وانتقالها من المجهول الى المعلوم ومن المستور الى المكشوف ومن الكامن الى الواقع ، وذلك امر لا يتحقق الا عندما يتضمن الشعر التشبيهات الموافقة والاستعارات اللائقة .

(٢٥) نضرة الاغريض في نصرة القريض : ٢٥٨ .

ان الشعر عند المظفر بن الفضل العلوي نظم متسق (٣٦) ،وعملية النظم هذه ليست الا تشكيلا فنيا لانفعال النفس وتفاعلها مع طائفة من المثل والقيم ، هذا التشكيل قدر ما يسر المبدع ويفرحه ويجلب له البهجة لانه يكشف له ما كان مجهولا ، قدر ما يسر المتلقي ويلذه لانه يعرفه ببعض ما كان مجهولا ، او يعمق فيه معرفته بما كان مألوفا ، ومن هذه الناحية يكتسب الصدق مغزى اعمق وبعدا ادق . بمعنى ان مبدع الفن — والشعر فن — كلما كان امينا مع ذاته صادقا في الكشف عما في هذه الذات ذاتها كلماكان اكثر اقتدارا على ايقاع التأثير في متلقيه . ومن ثمة امتاعه بشيء من المعرفة وافادته في آن .

هذا الذي نجده في كتابات المظفر العلوي عن قدرة الشعر على احداث التأثير في سلوك المتلقي ودفعه الى اتخاذ موقف سلوكي ، واقتران هذه الذات ذاتها كان اكثر اقتدارا على ايقاع التأثير في متلقيه . ومن يردنا الى ما كان شائعا مألوفا في اوساط الحكماء النقاد .

لقد توقف ناقد مثل كشاجم عند ظاهرة الغناء ، وحاول ان يعلل رغبة النفس الانسانية فيه وشوقها اليه ، وقال — نقلا عمن اطلق عليهم الحكماء — ان الغناء يرتد الى شيء يشكل على النفس فتخرجه الحانا ، لعلها بذلك تتعرف عليه وتفهمه « حرصا على معرفة غامضها وشوقا الى استفتاح منغلقها » (٣٧) . وعندما يعجب المتلقي — الغناء ويتشوق اليه فانه يفعل ذلك رغبة منه في التعرف على شيء غامض في النفس الانسانية لا يعرفه ، ولا يدرك حقيقته ، والانسان بطبعه ميال الى مالا يعرف ، وشبيهه بذلك ما يحدث في الشعر لان « المثل العجيب والبيت النادر كلما دق معناه ولطف حتى يحتاج الى اخراجه بغوص الفكر عليه ، واجالة الذهن فيه كانت النفس بما يظهر لها منه اكثر التذاذا واشد استمتاعا مما

(٣٦) المصدر نفسه : ٢٩٨ .

(٣٧) ادب النديم : ٢٠ .

تفهمه في اول وهلة ، ولا يحتاج فيه الى نظر وفطنة ، وليس ذلك ان لشرفها وبعد غايتها » (٣٨) .

وما يقوله كشاجم هنا يلتقي مع ما يقوله التوحيدي تماما ، الفرق بين الرجلين ان الشاعر عند الاول كالمغني وان الشاعر عند الثاني مثل المثال الذي يصنع تمثالا ، فالمثال « اذا صنع ... تمثالا في مادة موافقة فقبلت منه الصورة الطبيعية تامة صحيحة ، فرح ... وسر واعجب ، وافتخر لصدق اثره وخروج ما في قوته الى الفعل موافقا لما في نفسه ، ولما عند الطبيعة » (٣٩) . وعلة ذلك ترجع الى نوع من اللذة تصاحب ابراز الفاضل فضائله « ولا تظهر لذة السعيد الا بابراز فضائله واظهار حكمته ووضعها في مواضعها ... وكذلك البناء الحاذق والصانع اللطيف والموسيقاني المحسن ، وبالجملة كل صانع حاذق فاضل في صناعته يسر باظهار فضائله واذاعتها بين اهلها ومستحقيها » (٤٠) هذا السرور الذي يتشكل داخل صانع التمثال عقب انجازه لمثاله تماما كسرور المغني الذي اجتمعت له طبيعة محمودة وقوة قابلة ومران دائم وشهوة تامة . واذا وجد هذا المغني مستمعا يمتلك القدرة على الفهم والتذوق فان من المنطقي ان يحقق الغناء آثاره او كما يقول السرخسي : « اذا اجتمعت في المغني هذه الخصال من الحذق والاحسان واجتمع للسامع قبل ذلك الفهم كان الطرب تاما ، ويخلص المسموع الى الروح فتطير حينئذ الاريحية وتبدو قوى النفس المميزة فتتشكل بأشكال المعرفة وتلبس خلع التصرف مع الغناء ، وتجري في ميدان السرور العملي ، وتانف من الرذائل حمية . وتستجلب الفضائل ترفعا اليها وتشرفا بها ، وان كانت قبل تنسب

(٣٨) نفس المرجع والصفحة .

(٣٩) الهوامل والشوامل : ١٤٢ .

(٤٠) مسكويه : تهذيب الاخلاق : ١٠٢ - ١٠٣ .

الى جبن تشجعت او الى بخل جادت ، أو الى خوف استهانت فذلت عندها المخاوف ، وصغرت لديها الاهوال ، واخذت لها لبس الضائل زهوا ، وقوة الامن سرورا ، فلجت في بحر الطرب ، وراكضت في ميدان السرور » (٤١) .

هذه العبارات التي تتحدث عن الاثار المعرفية الفنون وانعكاسها في سلوك المتلقين لا تختلف عن عبارات العلوي التي يقول فيها « ومن فضيلة الشعر أن الكلام المنثور ، وان راقت ديباجته ورقت بهجته ، وحسنت الفاظه ، وعذبت مناهله ، اذا انشده الحادي واورده الشادي ، ومد به صوت المطرب ، ورفع به عقيرته المنشد ، لا يحرك رزينا ، ولا يسلي حزينا ، ولا يظهر من القلوب كمينا ، ولا يخون من الدمع امينا ، فاذا حول بعينه نظما ورسم بالوزن وسما ، ولج الاسماع بغير امتناع ، وملك القلوب كما تملك الاماء في الحروب ، وقبض على الجوارح قبض الجبائر على الجرائح ، فكم من نفس استعادت به نفسها ، وكم من مهجة ذهب بها واختلسها ، وكم من كريم احياه ، ومن لئيم أرداه ، وكم من فقير اغناه ، وكم من غني اخلاه ، فضيلة لم تكن الا له ابدا » (٤٢) .

قد يؤثر العلوي الشعر على الغناء من حيث آثاره ، فيتقدم ــ والامر كذلك ــ الشاعر المغني ، وذلك أمر منطقي لانه ــ فيما يزعم مترجموه ــ شاعر ، يتحدث في الشعر ، وينصره ، ولكن الفعل الذي يخلفه الشعر في متلقيه لا يختلف ــ في جوهره ــ عن الاثر الذي يحدثه الغناء ، فكلاهما يقدم شيئا من الافادة ، وكلاهما يحدث نوعا من اللذة ، وكلاهما يؤدي الى احداث تغيير في السلوك ، ويرد الشعر ــ باعتباره موضوعا للدرس دون الغناء ــ بكل هذا التقديم اسلحة المهاجمين الى نحورهم .

(٤١) الحسن بن أحمد : كمال أدب الغناء : ٢١ .

(٤٢) نضرة الاغريض في نصرة القريض : ٢٥٩ .

- ٤ -

لقد كان الهدف الاساسي للعلوي الدفاع عن الشعر او مواجهة من اطلق عليهم (الذامون للشعر) والرد عليهم ، وقد لجا في سبيل ذلك الى تاكيد المضمون الاخلاقي للشعر . لقد قلت من قبل ان اعجاب الرجل يتجلى واضحا ازاء الشعر الذي يتضمن ادبا حسنا ، او حكمة موجزة ، او موعظة بالغة ، او الشعر الذي يساهم بنحو من الانحاء في تكوين البناء الاخلاقي للانسان على مستوى الفرد او الجماعة ، ولا ضير في ان يقال في ظل هذا الاعجاب ، ان الشعر « يدعو الى مكارم الاخلاق ويعلم محاسن الاعمال . ويبعث على جميل الافعال .... ويحدو على ابتناء المناقب وادخار المكارم ؛ وينهى عن الاخلاق الدنيئة ، ويزجر عن مواقعة الريب ، ويحض على معاني الرتب » (٤٣) . او يقال : ان الشعر يعلم مكارم الاخلاق (٤٤) ، او يقال ان الشعر « اوفى ادب يحض على معالي الرتب » (٤٥) أو يقال ان الشعر يحض على الافعال الجميلة وينهى عن الاخلاق الذميمة » (٤٦) .

قد نقول ان التأكيد على المضمون الاخلاقي للشعر امر قد ينفع في معالجة الاغراض التي تقدم بصورة مباشرة ادبا حسنا او حكمة بليغة كالمدح والرثاء وما يتفرع عنها ، وقد نقول ان مثل هذا التأكيد يقصر في معالجة الاغراض التي تهدف الى اجمام القلب وايناس الفكر كالغزل والمجون وما اشبه . ولكن شيئا مما نقول كان من المستحيل على العلوي ان يدركه . وذلك لسبب بسيط وهو انه ظل مشغولا بالرد على من ينحون الشعر في طبيعة النشاط الصادر عنه من زاوية اخلاقية ، وان كان مثل

(٤٣) المصدر السابق : ٢٥٦ .

(٤٤) نفس المصدر والصفحة .

(٤٥) المصدر نفسه : ٢٥٧ .

(٤٦) المصدر نفسه : ٢٥٨ .

هذا الانشغال ينسجم تماما مع تصوره للشعر في اغراضه ، ذلك التصور الذي تكفلت الصفحات الاولى من البحث ببيانه .

ان الشعر يحقق آثاره ــ في تصور العلوي ــ بقدر ما ينطوي عليه من حكمة تهش اليها النفوس او معنى اخلاقي ترتاح اليه العقول ؛ ويحقق الشعر اقصى أثر له اذا ضم الى المعنى الاخلاقي سليم الرصف وقويم النظم . ولكن ما موقف العلوي اذا كان الشعر على الضد من هذا ؟ انه سيحتل ــ حتما ــ مرتبة اقل في سلم التقييم ؛ وعند ذلك فليقل المظفر مع احمد بن حنبل ، انما يكره من الشعر الرقيق الذي يتشبب فيه بالنساء فتهيج له قلوب الغتيان ، فأما ما سوى ذلك فما انفعه (٤٧) . وليدم العلوي مع الذام للشعر من جعل دأبه تحفظ الاشعار الرقيقة التي تشغل المرء عن معرفة ما يجب عليه من امر دينه واصلاح دنياه (٤٨) .

هذه الاقاويل مؤداها ان الجيد من الشعر هو الذي يقدم لمتلقيه مكارم الاخلاق ويعلمه الافعال الجميلة اما الشعر الذي لا يفعل شيئا من ذلك فلا يوصل معتقدات ولا يقدم افكارا ، بل يقتصر على تصوير فني خالص فهو ليس شعرا بالغ الجودة ، انه شعر مستقل بنفسه ، قد يروق السمع ويعجبه ، لكن اذا تأنى الفهم ازاءه لم يقع فيه على ما ينفع لا في امر من الدنيا ولا في أمر من الدين .

مثل هذه النظرة تلغي مايمكن للتصوير أن يلعبه في الشعر ؛ وما دام الامر قد حصر في المعاني الاخلاقية أو المعاني الحكمية فان من المنطقي أن يظل التصوير الشعري الذي لاينهض بمثل هذه المعاني مجرد نظم مستقل بنفسه يعجب ولا ينفع . لقد تعلق العلوي باهداب المعنى الحكمي ، ولقد ورث هذا التعليق عن اسلافه الاخلاقيين من النقاد أمثال ابن قتيبة

(٤٧) المصدر نفسه : ٣٦١ ــ ٣٦٢ .

(٤٨) المصدر نفسه : ٣٦٢ .

والباقلاني ومسكوية وابن الأنباري وغيرهم (٤٩) . فاختلط عليه الامر ووجد نفسه بأمس الحاجة الى التمييز بين الشعر الحكمي وبين نقيضه. وعندما عقد موازنة بين الاثنين رجحت كفة الاول وشالت كفة الثاني . ولذلك اعتمد معيارهم الأخلاقي في النظر الى الشعر عندما تحدث عن الاخلاص في التعبير عن الذات الشاعرة او عن الصدق اذا استخدمنا المصطلح الذي استخدمه الرجل ، ان النص الشعري الذي لايوصل معنى حكميا يمكن ان يكون صادقا مادام المستحسن منه هو حقائق المعاني الواقعة لمبدعها ، اما عدم ابانة حقائق المعاني عن معنى يمكن رفضه لانه يؤدي الى منحى مسدود مالم نسلم بأن المعنى الحكمي للشعر يمكن ان يتحقق بغير وسيلة ، ولقد قيل « ان الصدق عن ذات النفس لايعني المنحى الاخلاقي المنحصر في قالب الحكمة في كل حال ، ولا يعني وضع الشعر في مرتبة هينة لو كان المنحى الحكمي الذي اجاءت التجارب بصدقه غير واضح. بل لعل الصدق عن ذات النفس تكون له آثاره الأخلاقية . اكثر من المنحى الحكمي الذي يوجز التجربة الى الدرجة التي تفقدها حيويتها ، وتجعلها محض قول مأثور ينزلق سريعا على الذهن . فلا يمكن المتلقي من الاستيعاب المتأني للتجربة ، بل ولا يمكن المتلقي من ان يحيا حياة مجددة مع التجربة نفسها »(٥٠) .

ان الصدق الذي تمسك به العلوي في دفاعه عن الشعر قاده الى اشكال آخر، فالالحاح على الصدق يعني ـ نقديا ـ انشمال العمل النقدي بالذات الشاعرة لا بالنشاط الصادر عنها ، وذلك امر يتنافى والمهمة الاساسية المنوطة بالنقد وهي تمييز الجيد من الرديء في الشعر ، وهي مهمة تستلزم

---

(٤٩) راجع الشعر والشعراء : ١ : ٥٦ واعجاز القرآن : ١٦٧ وتهذيب الاخلاق : ١٧٧ وجمع الجواهر في الملح والنوادر : ٤٩ـ٥٠ .

(٥٠) جابر عصفور : مفهوم الشعر : ١٠٨ .

التأكيد على النشاط الصادر عن الذات الشاعرة لاعلى الذات الشاعرة ذاتها ، وتعني لا بالنشاط في وجدانها ، وانما بالنشاط وقد تم تشكيله مادام التشكيل هو حقيقة الشعر وكنهه .

والصدق الذي عول عليه العلوي في معرض دفاعه عن الشعر ونصرته له ادى به الى اشكال ثالث . انه الاشكال الخاص بفهمه لمهمة الشعر من خلال المديح والهجاء . فتاكيده عليهما دون غيرهما من اغراض الشعر مما يبرره ويسوغه ، فالغرضان يهدفان الى توجيه سلوك المتلقي ، ويقترنان بسبب من هذا الهدف ببعد اخلاقي . هذا البعد تحدد عند العلوي عندما ارتد الى الشعر القديم على أساس انه المعين الذي يمتاح منه المتاخرون، ولكنه عندما اتجه الى الشعر المتأخر وجد نفسه في حاجة شديدة لمطالبة الشاعر المتأخر بالحذو على منوال الشاعر القديم بوسائط متعددة(٥١) . فقد تمكنه هذه من الوصول الى ما كان عليه سابقه ومجاراته ، دون ان يدرك انه بمثل هذه المطالبة يجافي الصدق الذي يؤكد عليه ، فالصدق يعني في جانب منه الاخلاص في التعبير عن ذات الشاعر ، وذلك امر لا يقع بمجرد اقتفاء خطا الأولين واعادة تشكيل معانيهم .

بقي هناك اشكال اخير وقع فيه صاحب « نضرة الاغريض في نصرة القريض » بسبب تأكيده المستمر على الصدق في معرض رده على ذامي الشعر ومهاجميه ، وهو الاشكال المقترن بتناقض الرجل بين مطالبته الشاعر المتأخر بالصدق وبين مطالبته له بضرورة مخاطبته المدوح بما يستأهله من جليل المخاطبات . يقول العلوي ، « وينبغي للشاعر الا يصف ممدوحه في فن من فنون كرمه وعلمه وبراعته وشجاعته وشرف محتده وأصالة بيته وجميع ما يتضمنه شعره من مدحه ، الا ويطلب فيه الغاية، ولا يقنع فيه بدون النهاية ، فان الشاعر اذا اتى بمعنى قد قصر فيه لايعذره ناقده ولايقول عمله على قدر ممدوحه »(٥٢) .

---

(٥١) راجع أمثلة الوسائط في نضرة الاغريض في نصرة القريض : ٤١١ ، ٤٢٧ ، ٤٤١ .
(٥٢) المصدر نفسه : ٤٤٩ .

هذا الذي يقوله العلوي – كما افهمه – يعني – من ناحية – تنكره للصدق ذلك المطلب الذي وجد فيه ضالته لتحقيق غايته ، واعني بها الدفاع عن الشعر . ويعني – وهذا هو الاهم – ان هذا التخلي قرين ادراك صاحبه للمواصفات الاجتماعية التي تبسط ظلالها على الشاعر. المهم ان الرجل عندما تخلى عن الصدق – هنا – أباح لنفسه ان يعلم الشعراء كيفية السرقة فعقد لها بابا ووزع بابها على فصول (٥٣) . وليست السرقة الا ضربا من العودة لمعاني الاولين ومحاولة تشكيلها على نحو يحقق الرضى للمدوح والمبدع في آن بزيادة العطاء للاخير . وبذلك يحسب المظفر انه قد وضع حلا للمعضلة ، لكنه حل اصاب منها سطحها وقصر عن النفاذ الى ما وراء السطح . وبذلك يظل السلاح المشهور في وجه الشعر مشحوذا لا يمكن ان تكسر حدته الا اذا اصاب الشعر تغييرا يقدر من خلاله المبدع والمتلقي على السواء حق الشاعر في التعبير عن ذاته مخلصا، وبدون هذا التغيير يظل الشعر مقترنا بالزيف والزور .

– ٥ –

ان احساس العلوي بهوان الشعر وضآلة نفعه وقلة جدواه في عهده قد وصل به الى حد السخط على من اسماهم ، الذامون للشعر ،ودفعه الى القول ان الواحد من هؤلاء « خابط في عشواء مظلمة ، متورط في خوض وغشاء مؤلمة »(٥٤) . واذا كان قد اتجه الى تأكيد المضمون الاخلاقي للشعر ليدحض عن الشعر الاوضار التي لحقت به فقد اتجه الى مبدع الشعر ومتلقيه لينفي عن الشعر الآثار الضارة التي علقت به ، ان الشعر لايمكن أن تعود اليه نضارته فيسعف ناقده بنصرته الا بتأكيد جانب القيمة فيه، ومثل هذا التأكيد يستلزم – حتما وضع دليل يستأنس به المبدع

---

(٥٣) المصدر السابق : ٢.٣ : ٢٢٦ .

(٥٤) المصدر نفسه : ٣٦. .

ويسترشد به المتلقي في ذات الوقت . ويمثل هذا الدليل يسد الطريق امام الذامين للشعر .

يقول العلوي ان هز النفوس ازاء الشعر وتهييجها وهجهجتها وبالتالي تأثرها بمعطياته واستجابتها لمقتضياته يرتد لأمرين : أولهما الشعر ذاته باعتباره فنا متميزا له متعته الخاصة وخصائصه الشعرية النوعية التي تساهم في توصيل رسالته ، وثانيها استعداد المتلقي لقبول الشعر . ومثل هذا الاستعداد لن يقع الا اذا تعاطف المتلقي ـ اصلا ـ مع الشعر . وأهم من هذا الشرط أن تكون النفوس معتقدة في الشعر انه الحكم وانه الغريم « ولقد كانت العرب تعد الشعر خطيرا ، وترى الشاعر اميرا ، فاذا نبغ في القبيلة شاعر هنئت به وحسدت من سببه لانه ينافح عن انسابها ويكافح ويناضل عن احسابها »(٥٥) وقد قيل « لولا الشعر والشاعر لذهبت النفس والأباعر »(٥٦) . ولهذا كان يقال « متى كانت الشعراء تعامل بغير الاحسان ؟ »(٥٧) وعلى الجملة فان الشعر لن يوقع فعلا ويحدث اثرا في متلقيه الا اذا آمن المتلقي ـ اساسا ـ بنفع الشعر وجلال دوره . ولم يكن ثمة وسيلة لتحقيق هذا الايمان ـ في تصور العلوي ـ خير من التأكيد على المضمون الاخلاقي للشعر والالحاح على قيمة هذا المضمون ، وذلك امر في تقدمه ما يغني عن اعادة القول فيه .

اما الجانب الخاص بالمبدع فيمكن أن يحل عن طريق تشريع القوانين العامة وتأصيل الاصول التي يستأنس بها المبدع في عملية الابداع ويتوصل بها الى استكناه القيمة الفنية ومعرفتها التي لابد منها حتى يوقع الشعر آثاره ويفعل في حياة الانسان على مستوى الفرد والجماعة .

(٥٥) المصدر السابق : ٢٩٨ .
(٥٦) المصدر نفسه : ٣٢٤ .
(٥٧) المصدر : ٣٥٠ .

ان الشعر عند المظفر العلوي ليس مجرد كلام عذب ، ولا محض قول منمق ، ولا هو – بعد – بالشيء الهين ، انه بالغ الاثر عظيم الشان . انه يسعى الى ايقاع التأثير . والتأثير ليس الا تغييرا في النزوع وتحولا في السلوك . المهم ان هناك شرط اساسي لايقاعه ، وهو تقديم الحقيقة تقديما شعريا يستوعب كل ماهو خاص بالشعر جدا ، وذلك امر لايتأتى الا بضرب بارع من التشكيل الفني الذي تسحر فيه الحقائق العقول وتشده الالباب . ان (التشبيهات الموافقة) و (الاستعارات اللائقة) انماط من هذا التشكيل – وهناك انماط غيرها – يلوذ بها الشاعر – مثلا – ليوصل الحقائق بطريقة مباشرة وانما يوصلها على نحو يوحي فيه بالحقيقة عن طريق تمثيلها بغيرها أو مقارنتها بها . وبايجاز اشد يتلطف الشاعر في معالجته الحقائق على نحو يبهت المتلقي من ناحية ويبهره من ناحية ثانية هذا اذا استخدمنا المصطلح النقدي (التلطف) الذي كان شائعا في توصيل الحقيقة او المعنى يعني ان الشاعر لا يقدمها دون تغيير او تبديل بل يقدمها بضرب من الايهام ، وذلك ممكن عندما يتلطف الشاعر في تقريب البعيد من الحقائق « بحيث لا يأتي الكلام متنافرا او المعاني متباعدة »(٥٨). أو ان يتلطف في تمويه المألوف حتى يظهره في شكل طريف ، وبذلك يبعد المأنوس فيصير غريبا معجبا وعلة ذلك راجعة الى اساس نفسي متصل بسعي النفس في طبيعتها الى التعرف والى أن السمع ميال الى الطريف منصرف عن المكرور .

ان مايورده العلوي – هنا – امر يذكرنا بما توصل اليه اسلافه من النقاد في ذات الصدد، حسبنا ان نومىء الى الجاحظ وابن طباطبا وكشاجم والتوحيدي (٥٩) ، وما يورده العلوي – بعد ذلك – يظهر ان تأثير الشعر يرجع الى ضرب من التلطف في تناول المعاني على اختلافها ، وعلى الجملة

(٥٨) المصدر السابق : ٤٤٨ .

(٥٩) راجع البيان والتبيين : ١ : ٨٩ وعيار الشعر : ١٢٩ وادب النديم : ٢٠ والهوامل والشوامل ١ : ٣١٤ – ٣١٥ .

فان الشعر اذا كان ذا شأن بسبب قيمة مضمونه الاخلاقي التي يشكل الصدق اساسا لها عند العلوي كما اسلفت، فان هناك القيمة الفنية التي ينطوي عليها الشعر ، وتتظافر القيمتان ـ عند المظفر العلوي ـ في دحر الهاجمين للشعر ورد طعناتهم الى نحورهم .

لايوصل الشعر ـ فيما يقوله العلوي ـ الحقائق توصيلا حرفيا مباشرا ؛ وانما يوصلها توصيلا شعريا يأخذ بكل الامكانات التي تمنح الشعر الشعرية . وليس التوصيل الشعري الا التشكيل الفني الموحي المؤثر الذي ينطوي على القيمة ويبسطها من خلال مظاهرها التي تتجلى فيها ، او من خلال تمثيلها بغيرها تمثيلا يظهر خصائصها وسماتها . يتجلى ذلك عندما نتأنى ازاء ما وضعه الرجل من أدوات الشعر وآلاته، ومن بين هذه الآلات (الاشارة) وهي « اشتمال اللفظ القليل على المعاني الكثيرة ، وان كان بادنى لمح يستدل على ما اضمر من طول الشرح »(٦٠). وهناك (الكناية) التي سماها قوم (التتبيع) لان الشاعر « يقول معنى ويأتي بلفظ تابع له ، فاذا دل التابع ابان عن المتبوع »(٦١) وذلك مثل قول النابغة :

ستة آباءهم ماهم   هم خير من يشرب ماء الغمام

كناية عن انهم خير الناس كلهم لان الناس كلهم يشربون ماء الغمام (٦٢) والى جانب الكناية هناك (التجنيس) بأنواعه المختلفة (٦٣) ، و (الطباق) (٦٤) وكلاهما يشير الى اشتراك معان متباينة في لفظة واحدة او اشتراك معان متباينة في لفظة واحدة او اشتراك معان متآلفة في الفاظ متشابهة من حيث الصياغة .

---

(٦٠) المصدر نفسه : ٣٧ .
(٦١) المصدر نفسه : ٤٠ .
(٦٢) المصدر السابق : ٤٠
(٦٣) المصدر نفسه : ٦٩-١٠٤
(٦٤) المصدر نفسه : ٢٠٤

كل هذه الآلات ما ذكرناه منها وما نذكره تشي بأن الحقيقة الشعرية لها نحو مخصوص في توصيلها ، وهو نحو يقوم لا على تقديمها تقديما مباشرا بل على تقديمها تقديما فنيا عن طريق ما تقوم عليه اللغة الشعرية من تكثيف في الدلالة وتعدد في الاشارة يصل في مداه الى تعدد المتلقين . وبمثل هذا التوصيل يتكشف تأثير الشعر وبفرض حقائقه على وعي متلقيه ويستلزم منه تأملها والتأني ازاءها .

هذا التوصيل المتميز للقيمة تَمَيُّزَ الشعر يستلزم منا ان نتامل ما توصل اليه المظفر بن الفضل في بحثه الصورة الشعرية كما يستلزم منا ان نتامل مباحث آخر ستتكفل الصفحات المتبقية من البحث ببيانها . وربما كنت في حاجة الى القول هنا ان مثل هذا التامل ضروري لسببين : الاول انه يساهم ــ كمثل غيره مما تقدم عليه ــ في الكشف عن كل ما رمى به الرجل في دفاعه عن الشعر وانتصاره له . فضلا عن ان مثل هذه المباحث تدخل في اطار ما يحتاج اليه المبدع ليستأنس بها في ابداعه تماما كدخولها في اطار ما يحتاج اليه هذا الذي يؤصله لهما العلوي فيها في مواجهة المنامين للشعر وليتمكنان من ردهم على اعقابهم ، وهذا هو السبب الثانـي .

لقد فهم العلوي الصورة الشعرية على انها حلية من حلي الشعر يمكن ان تضفي على المعنى جمالا ورونقا وزينة ، لكنها لا تلحق تغييرا في حقيقة المتحلي بها . ورأى من هذه الزاوية ان الشاعر يفكر في موضوعه مرتين : مرة نثرا ، ثم يصوغ بعد ذلك هذه الافكار النثرية ويتخير لها الكلمات ويلبسها الصورة فيضفي عليها كل ذلك البهاء والرونق(٦٥) . ومؤدى هذه الرؤية ان الصورة شيء خارجي يمكن ان يحذف دون ان يلحق بالمعنى اقل تغيير .

---

(٦٥) المصدر نفسه : ٢٨٩

الصورة الشعرية ـ اذا ـ يمكن ان تعزل عن المعنى ؛ والحاح العلوي على الصدق ـ وهو الحاح سلف ـ يمكن ان يشد الصورة الى اسار الواقع الخارجي ، ولقد شدها بالفعل ، فأصبحت خاضعة لقواعد العقل ومعايير المنطق وصار التشبيه بحكم طبيعته التي تظهر ـ اكثر من الاستعارة ـ تمايز الاشياء واستقلالها الوسيلة الصورية الاثيرة .

وعلى كل ، فان اي تأمل لنماذج التشبيهات والاستعارات التي تأتي العلوي ازاءها ينتهي الى تأكيده ضرورة العودة الى التقاليد العربية القديمة الخاصة بهما ، هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية ضرورة وقوع الصدق . لقد توقف العلوي ـ مثلا ـ عند المرار في قوله :

وخــال على خديــك يبــدو كأنــه

سنــا البــدر في دعجاء بــاد دجونها

وقال : « والمعلوم ان الخال اسود ، والخد ابيض ، فعكس المرار وجعل الخال كسنا البدر نورا ، والخد كالليل سوادا ، وهذا غير ماجرت به عادة الشعراء في وصف الخال . . . ولما اتى المرار بما خرق فيه الاجماع وخالف العيان والسماع ، عده أهل الادب عيبا عليه وخطأ منه »(٦٦) .

وممن خالف عوائد الشعراء في تشبيهاتهم احمد بن فنن حيث يقول :

لا تميلــن فــانــي

خــائــف ان يتقصــف

وانما يشبه المحبوب بالقضيب اللدن والخوط الرطب ، ولا يوصف بأنه يتقصف وابن ابي فنن تبع في قوله قيس بن الخطيم(٦٧) ؛ وقد سبق

---

(٦٦) المصدر السابق : ٣٧ـ٢٣٨ .

(٦٧) قول قيس بن الخطيم هو :

حوراء جيدا يستضاء بها   كأنها خوط بانة وصف

القول ان الشاعر ينبغي أن يقتدي بمن احسن من الشعراء واجاد ، لا بمن اساء وخالف القانون المعتاد(٦٨) .

ولا يختلف ما يقوله العلوي ــ هنا ــ عما يقوله ازاء استعارة ابي تمام في قوله :

لم تسق بعد الهوى ماء على ظما كماء قافية يسقيكه فهم

أو استعارة ابي الطيب في قوله :

مسرة في قلوب الطير مفرقها

وحسرة في قلوب البيض والليب

أو استعارة الآخر :

ضرام الحب عشش في فؤادي

وحضن فوقه طير البعاد

وانبذ للهوى في دن قلبي

فعربدت الهموم على فؤادي

وهذه الاستعارات ــ فيما يقوله العلوي ــ كمن لبس ثياب حداد في عرس .(٦٩) وواضح أن نفرة العلوي من الاستعارات المتقدمة والتشبيهات آنفة الذكر ترتد الى كونها قرينة الاشارات القلقة والايماءات المشكلة فضلا عن كونها مخالفة لاعراف الشعراء وعاداتهم الفنية . اما الاستعارات الجيدة والتشبيهات الحسنة فهي التي تقارب المعنى وتناسبه وتليق بالحقيقة وتشابهها . ولذلك ينبغي للشاعر ان يتجنب المألوف ويبتعد عن مخالفة العرب والاتيان بما ليس في العادة والطبع ، او كما يقول العلوي

(٦٨) نضرة الاغريض في نصرة القريض : ٤٣٩
(٦٩) المصدر السابق : ٤٤٢ .

ينبغي للشاعر « الا يخالف الشعراء المتقدمين في عوائدهم اذا شبهوا . ومقاصدهم اذا ايقظوا ونبهوا . فان ذلك مما يعاب به ، ويعد من ذنوبه »(٧٠) ولذلك – ايضا – فان من الواجب على الشاعر الا يغرب في استعاراته ولا يغلق فيها او كما يقول العلوي : « وينبغي للشاعر ان يقرب مأخذه ولا يبعد ملتمسه ولا يقصد الاغراب . فانه اذا دق اغلق . . . وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد في مثله ، وأن تكون استعاراته وتشبيهاته لائقة بما استعيرت له وشبهت له وشبهت به ، غير نافرة عن معانيها . فان الشعر لا تروق نضارته الا اذا كان بهذه الصفة »(٧١) . وبالجملة فان الشاعر « اذا اوقع الكلام مواقعه ، ووضع المعاني مواضعها ، اكتسى شعره البهاء »(٧٢) وباختصار اشد فان « السعيد من وعظ بغيره »(٧٣) .

هذا الذي يقوله العلوي عن الصورة الشعرية ممثلة في مبحثين من مباحثها وهما التشبيه والاستعارة ، امر يردنا الى ما قاله النقاد الاسلاف في ذات الصدد . فنظرتهم الى الصورة رغم اختلاف التكوين الثقافي لكل منهم نظرة واحدة . والاختلاف القائم بينهم في التعامل معها انما هو تنوع داخل اطار وحدة شاملة ، بل ان اتفاقهم في موقفهم من الصورة جزء من اتفاقهم في النظر الى الشعر ، فهو عندهم صنعة تعتمد على العقل اكثر من اعتمادها على العاطفة ، وتستجيب للمقتضيات الخارجية دون ان يكون وراءها بواعث داخلية ، وتربط الشاعر ربطا واضحا بالواقع والاعراف والتقاليد دون ان تلتفت الى قدراته الخلاقة . والمظهر العملي لذلك ما استشعره ناقد مثل قدامة ازاء استعارات بعض الشعراء ، وما استهجنه ناقد مثل الحاتمي من استعارة صفات الحيوان للانسان وما

---

(٧٠) المصدر نفسه : ٤٣٧ .

(٧١) المصدر نفسه : ٤٥٢ – ٤٥٣ .

(٧٢) المصدر نفسه : ٤١٢ .

(٧٣) المصدر نفسه : ٤٤١ .

انكره الجرجاني على المتنبي في استعاراته لمخالفته فيها سنن العرب . ولن نجد هذا الاستهجان عند هؤلاء النقاد فحسب ، بل نجدها عند غيرهم من النقاد امثال ابن طباطبا والصولي والعسكري ابي احمد ، والرماني، وابن وكيع والعسكري ابن هلال وابن فارس(٧٤) .

مثل هذه النظرة تشد الصورة الى الواقع الخارجي كما قلت . وهو شد يسهم — دون شك — في الانحراف بمفهومها واساءة الظن في قدراتها. وتكشف هذه النظرة التي تؤكد على (اللياقة) و (المقاربة) في التشبيهات والاستعارات عن عدم التعاطف مع فاعلية الخيال الشعري الا انها كانت مقيدة بقواعد العقل ، ومحافظة على علاقات الواقع الخارجي وتناسب اجزائه . وربما كان من الاجدر للعلوي بل للناقد القديم على الجملة ان يوجه اهتمامه الى الجانب الوظيفي للصورة فينظر اليها من حيث صدقها في التعبير عن ذات مبدعها لا من حيث صدقها في نقل العالم الخارجي .

ومثل هذه النظرة للصورة الشعرية — عند العلوي — ليست الا جزءا من تصور كلي يتصل باللغة بصورة اعم ، وهو تصور يضع اللغة الابداعية في اطر ثابتة ، المعنى فيها ثابت لا يمكن استخدامه الا على نحو ما استخدمه العرب الموثوق بسلامة قرائحهم وصحتها . ومن هنا ظل المظفر العلوي منشغلا بالبحث عن التجانس الشكلي بين الدلالات والتوافق اللغوي الخارجي دون ان يقدر فاعلية السياق وصلتها بطبيعة الموقف الشعوري الذي يقدمه النص الشعري . لقد توقف — مثلا عند قول الاعشى :

أغــر أبيض يستسقى الغمــام بــه

لو قارع الناس عن احسابهم قرعــا

---

(٧٤) راجع ذلك عند الباحث في كتابه نقد الشعر في القرن الرابع الهجري : ٢٤٩ .

وعد المصراع الثاني غير مشاكل للاول ، ومثله قول امرىء القيس

كأني لم اركب جوادا للذة
ولم اتبطن كاعبا ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروي ولم اقل
لخيلي كري كرة بعد اجفال

فالبيتان ـ فيما يقوله العلوي نقلا عن ابن طباطبا ـ حسنات ، ولو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكل وادخل في استواء النسج(٧٥) .

وقد توقف العلوي عند ابن هرمه وقوله :

واني وتركي ندى الاكرمين
وقدحي بكفي زنادا شحاحا
كتاركة بيضها بالعراء
وملبسة بيض اخرى جناحا

وعند الفرزدق وقله :

وانك اذ تهجو تميما وترتشي
سرابيل قيس او سحوق العمائم
كمهريق ماء بالفلاة وغره
سراب اذاعته رياح السمائم

ونقل عن ابن طباطبا قوله : « لو ان ثاني بيتي ابن هرمة عوض عن ثاني بيتي الفرزدق وثاني بيتي الفرزدق عوض عن ثاني بيتي ابن هرمة

(٧٥) نضرة الاغريض في نصرة القريض : ٣٩٢ .

لصح التشبيه لهما واتسقت معاني شعريهما ، والا فالتشبيه في الشعرين غير واقع موقعه »(٧٦) ثم قال : « وهذا نقد من ابن طباطبا في اعلى درجات الحسن والادراك »(٧٧) .

هذه الانتقادات لا تعكس الا ولع صاحبها بالمشاكلة اللغوية الخارجية، ويصير احسن الشعر ـ بهذا الفهم ـ ما اوقع فيه الكلام مواقعه ووضعت فيه المعاني مواضعها(٧٨) . ويصبح اول ما يحتاج اليه الشعر « ان ينظم على نسق وان يوضع على رسم المشاكلة »(٧٩) . وتغدو (المتابعة) وهي « أن يأتي بالمعاني التي لا يجوز تقديم بعضها على بعض »(٨٠) من الآت الشعر الضرورية لانها تحقق المشاكلة المنطقية بين الدلالات . وبالتالي تدنو من الصدق الذي تمسك به العلوي بقوة .

واذا تركنا مفهوم الصورة عند العلوي لنتحدث عن فهمه للوزن لم نجد فارقا كبيرا لان الرجل يتعامل معه باعتباره محض اطار شكلي خارجي تقترن البراعة فيه بالذوق قبل اقترانها بحذق العروض والعلم به . او كما يقول « واما اقامة الوزن ، فهو عبارة عن ذوق طبيعي حفظ فصوله من الزيادة والنقصان . وعدلها تعديل القسط بالميزان . ولو ان كل ناظم يفتقر في اقامة وزنه وتصحيح كسره . وتعديل فصوله الى معرفة العروض والقوافي . لما نظم الشعر ـ الا قليل من الناس . على ان الشاعر اذا عرفهما لم يستغن عنهما »(٨١) . ومؤدى ما يقوله ـ هنا ـ أن الوزن مجرد قالب خارجي يمكن ان توضع فيه التجربة الشعرية دون ان يكون بينه وبينها ارتباط حميم . ونستند لبيان ذلك الى مجموعة من الادلة . اولها :

---

(٧٦) المصدر نفسه : ٤٩ .
(٧٧) نفس المصدر والصفحة .
(٧٨) نفس المصدر والصفحة .
(٧٩) المصدر نفسه : ٣٩٨ .
(٨٠) المصدر نفسه : ١٨٤ .
(٨١) المصدر السابق : ٢٧ .

ان المعنى الشعري يمكن ان يستقل بنفسه عن اطاره الوزني(٨٢) ، وكذلك فان المفاضلة بين الشعر والنثر تؤدي في جزء منها الى ان الوزن لا علاقة له بالمعنى في نفسه ولا حتى ، بالالفاظ في ذاتها(٨٣) . وثالثها ان العلوي عندما يقول ان الكلام المنثور اذا حول بعينه نظما ووسم بالوزن وسما ولج الاسماع بغير امتناع(٨٤) ، فانه بمثل هذا القول يعزز نظرته الى الوزن باعتباره قالبا خارجيا لان الشعر ـ في تصوره ـ يحقق الاطراب بأكثر من وسيلة ، قد يرتد بعضها الى اللفظ ، ويرجع بعضها الى المعنى، ويصل بعضها الاخر بالوزن ، اي ان الايقاع المطرب مجرد عنصر من عناصر الاثارة والتأثير .

قد نقول ان الوزن ليس مجرد اطار تصب فيه التجربة الشعرية ، وانما هو امر مرتبط اوثق ارتباط واشده بالباعث الاساسي للنظم مما يؤكد ان كل تجربة شعرية تقتضي وزنها الخاص بها . ولقد قيل ان الوزن الشعري هو احدى الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة لاستخراج ما تعجز عنه دلالة الالفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية(٨٥)؛ وقيل ان الوزن الشعري ليس شيئا ذاتيا في الكلام ، بل نشاط نفسي لدى المتلقي(٨٦) ، وقيل ان الوزن الشعري ليس عنصرا آليا خالصا تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية على الشعر ، وانما له جانبه الحيوي الذي ينبثق من الموقف الشعوري على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعري ، وبالحركة الداخلية يقصد هنا التفاعل بين عناصر العمل الفني التي تنسج بنية القصيدة .(٨٧) ولكن شيئا مما نقول كان من الصعب على

(٨٢) المصدر نفسه : ٢٨٩ .

(٨٣) المصدر نفسه : ٣٥٩ .

(٨٤) المصدر نفسه : ٥٩ .

(٨٥) جابر عصفور : مفهوم الشعر : ٧٧ .

(٨٦) شكري عياد : موسيقى الشعر : ١٣٩ .

(٨٧) كمال ابو ديب : في البنية الايقاعية للشعر العربي : ٣٥٢ .

العلوي أن يدركه لسبب بسيط وهو ان الوسائط التعبيرية عنده ـ والوزن احداها ـ بمثابة الكسوة للمعنى ، قد تحليه فتزينه او تقبحه دون ان تلحق بحقيقته ادنى تغيير او تبديل ، المهم ان يكون هناك توافق بين الدلالات فحسب .

هناك ثمة خصائص تكون ما يشكل التناسب الخاص بالعمل الشعري، منها ـ على المستوى الوزني ـ تدفق الوزن أو ما يسميه العلوي (الترصيع) وهو أن تتناغم مقاطع الابيات صوتيا ، او ان تكون من جنس واحد في التصريف كقول الخنساء :

الحمد خلته ، والجود علته والصدق حوزته ، ان قرنه هابا
سداد اوهبة ، شهاد اندية قطاع اودية ، للوتر طلابا
حمال الوسة ، ضراب أبنية وراد مسنية ، في الحرب غصابا
سم العداة ، وفكاك العناة ، اذا لاقى الوغى لم يكن للموت هيابا
الخير يفعله ، والقول يفضله والمال يشبه في الحق انهابا (٨٨)

ويضاف الى (الترصيع) (التسهيم) الذي يساهم في اظهار الايقاع الشعري ، فالتسهيم في الشعر هو ، التحسين له ، والتنقيح لالفاظه ، ومعانيه تشبيها بالبرد المحسن بالتسهيم حتى يكون هذا النوع من الشعر معناه الى قلبك اسرع من الفاظه الى سمعك ، كقول الجنوب أخت عمرو ذي الكلب .

فاقسمت يا عمرو لو نبهاك اذن نبها منك داء عضالا
اذا نبها ليث عريسة مقيتا مفيدا نفوسا ومالا
وخرق تجاوزت مجهوله بخرقاء حرف تشكى الكلالا
فكنت النهار بها شمسه وكنت دجى الليل فيها الهلالا (٨٨)

---

(٨٨) نصرة الاغريض في نصرة القريض : ١١٨ .

(٨٩) المصدر نفسه : ١١٦ ـ ١١٧ .

وهناك بجانب ما تقدم (التصدير) الذي يدل على الارتباط الوثيق بين البيت والقافية ، فاذا سمعنا اول البيت توقعنا آخره ، والتصدير — بلغة العلوي — هو ان يبتدىء الشاعر بكلمة في البيت ثم يعيدها في عجزه ، او نصفه ، ثم يرددها في النصف الاخير ، واذا نظم الشعر على هذه الصفة ، تيسر استخراج قوافيه قبل ان تطرق اسماع مستمعيه »(٩٠) .

ويأتي (الايغال) ليظهر الاكتمال الحقيقي للقافية دون حشو، وهو « أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاما قبل انهائه الى قافيته ، ثم يأتي بها لحاجة الشعر اليها ، لان بها يصير الشعر شعرا ، فيزيد البيت رونقا، والمعنى بلوغا الى الغاية القصوى »(٩١) . وابرع ما قبل في هذا الباب— والقول للعلوي — قول امرىء القيس :

كان عيون الوحش حول قبابنا   وارحلنا الجزع الذي لم يثقب

فاتى بالتشبيه قبل القافية ، ثم لما جاء بالقافية بلغها الامر البعيد في التأكيد على المعنى ، لان عيون الوحش تشبه الجزع الذي لم يثقب، فزاد المعنى ايضاحا لانها (بالجزع الذي لم يثقب) اوقع بالتشبيه (٩٢).

واذا كانت الخصائص المتقدمة تحقق المشاكلة بين اجزاء العمل الشعري — على المستوى الوزني — فان (التثليم) و (التذنيب) و (الاخلال) و (الزيادة) و (تكلف القوافي)(٩٣) تنقض هذه المشاكلة وتنفيها ، ولأجل ذلك ينبغي للشاعر ان يتجنبها ، فيتحقق بذلك التقديم الشعري المؤثر من ناحية ، ويستطيع الشاعر ان يطاول بقامته قامات

---

(٩٠) المصدر السابق : ١٠٤ .

(٩١) المصدر نفسه : ١٣٣ .

(٩٢) المصدر نفسه : ١٣٣

(٩٣) راجع هذه المصطلحات في المصدر نفسه : ٤٥٢ — ٤٣٦ .

القدماء من ناحية ثانية . وعند هذا المستوى تعود لاغريض القريض نضرته ويمكن لناقده نصرته .

واذا أردنا بالتالي ان نصل آخر الحديث بأوله فيتصل بذلك اخر ما استند اليه العلوي في دفاعه عن الشعر بما ابتدأ في ذات الصدد قلنا : انه عندما يضام هذا الذي اصله للمبدع والمتلقي من قوانين كلية خاصة بالعمل الشعري ـ على مستوى الصورة والايقاع ـ الى ماتوصل اليه في تأكيده على المضمون الاخلاقي للشعر ، تسد الطريق أمام مهاجمي الشعر ـ ذلك ماحاول الرجل ان ينجزه . فكان بانجازه ـ في دراية اباحث وعلمه الاستثناء الوحيد في النقد العربي ، الذي جالت بفكرة فكرة الدفاع عن الشعر . فاستوفى جوانبها ونسقها على نحو يجعلنا نجله ونقدره بغض النظر عن موافقتنا له او اختلافنا معه في تفاريق دفاعه عن الشعر وانتصاره له .

مصادر البحث ومراجعه

ابراهيم بن علي (الحصري) :

ـ جمع الجواهر في الملح والنوادر ، المطبعة الرحمانية ، مصر ١٣٥٣ .

احسان عباس :

ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، بيروت ، ١٩٧٠م .

احمد بن حمدان (الرازي) :

ـ الزينة في المصطلحات العربية والاسلامية ، تحقيق حسين الهمداني ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

احمد بن فارس :

ـ الصاحبي في فقه اللغة ، مطبعة المؤيد ، القاهرة ، ١٣٢٨هـ /١٩١٠م .

احمد بن محمد بن يعقوب (مسكويه) :

ـ تهذيب الاخلاق ، تحقيق قسطنطين زريق ، مطبعة سليم ، بيروت ، ١٩٦٦ .

اسحاق بن ابراهيم (ابن وهب) :

ـ البرهان في وجوه البيان ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، مطبعة العاني ، بغداد ، ١٩٦٧م .

جابر عصفور :

ـ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤ م .

ـ مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

حازم القرطاجني :

ـ منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تحقيق محمد بن الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦م .

الحسن بن احمد الكاتب :

— كمال ادب الغناء ، تحقيق غطاس خشبه ومراجعة محمد احمد الحفني ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٣٩٥ هـ/١٩٧٥ م .

الحسن بن بشر (الآمدي) :

— الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد احمد صقر ، دار المعارف، مصر ، ١٩٦١–١٩٦٥م .

الحسن بن رشيق (القيرواني) :

— العمدة في صناعة الشعر وفي نقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٣ م .

الحسن بن عبد الله بن سهل (العسكري) :

— الصناعتين ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، بدون تاريخ .

ديفيد ديتشس :

— مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧م .

سحنون بن سعيد (التنوخي) :

— المدونة الكبرى ، دار الفكر ، بيروت ، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م .

شكري محمد عياد :

— موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، الطبعة الاولى ، ١٩٦٨ م .
— كتاب ارسطو طاليس في الشعر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، الطبعة الاولى ، ١٣٨١ هـ/١٩٦٧ م .

عبد الله بن مسلم (ابن قتيبة) :

— الشعراء والشعراء ، تحقيق احمد محمد شاكر ، دار المعارف ، مصر الطبعة الثانية ، ١٩٦٦ ،

عبد الله بن محمد (الثعالبي) :

- التمثيل والمحاضرة ، تحقيق عبد الفتاح الحلو ، مطبعة الحلبي ، القاهرة، ١٩٦١م .

عثمان بن جني :

- الفسر أو شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، تحقيق صفاء خلوصي، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٧م .

علي بن عبد العزيز (الجرجاني) :

- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، مطبعة الحلبي ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، بدون تاريخ .

علي بن محمد بن العباس (التوحيدي) :

- الهوامل والشوامل ، تحقيق احمد امين والسيد احمد صقر ، لجنة التاليف والترجمة والنشر ، ١٣٧٠هـ/١٩٥١م .

- الامتاع والمؤانسة ، تحقيق احمد امين واحمد الزين ، المكتبة العصرية بيروت ، ١٣٧٣هـ/١٩٥٣م .

عمر بن بحر (الجاحظ) :

- رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة الخانجي ، القاهرة،١٩٦٥ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة دار التاليف القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م .

قاسم المومني :

- نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٨٢م .

نقد الشعر عند ابن رشد بين التأصيل النظري والتطبيق العملي ، بحث منشور ضمن مجلة « المعرفة » السورية .

كمال ابو ديب :

- في البنية الايقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الاولى، ١٩٧٤م .

محمد بن احمد بن محمد (ابن طباطبا) :

ـ عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، ١٩٥٦ م .

محمد بن ادريس (الشافعي) :

ـ كتاب الأم ، طبعة دار الشعب ،القاهرة ، ١٣٨٨ هـ/١٩٦٨م.

محمد بن لطيب (الباقلاني) :

ـ اعجاز القرآن ، تحقيق السيد احمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٣ م .

محمد بن عبد الغفور (الكلاعي) :

ـ احكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة بيروت،١٩٦٦.

محمد بن عمران (المرزباني) :

ـ الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق علي محمد البجاوي ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ١٩٦٥.

محمد فؤاد عبد الباقي :

ـ المعجم المفهرس لالفاظ القرآن الكريم ، مطابع الشعب ، القاهرة ، ١٣٧٨ هـ .

محمد بن يحيى (الصولي) :

ـ اخبار ابي تمام ، تحقيق خليل محمود عساكر وآخرون ، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الاولى ١٣٥٦ هـ/١٩٣٧ م .

محمود بن الحسين (كشاجم) :

ـ أدب النديم ، المطبعة الاميرية ، بولاق ، ١٢٩٨هـ .

المظفر بن الفضل (العلوي) :

ـ نضرة الاغريض في نصرة القريض ، تحقيق نهى عارف الحسن ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٧٦ .

جدل الحداثة
أحمد عبد المعطي حجازي

وفيق خنسة

مدخل عام :

وعي الحداثة لا يؤدي بالضرورة الى الحداثة ، قد يبدو اقرارنا هذا متعجلا او مسرفا ، وربما متشائما، ولكنني في الاحوال جميعا لا اعني ذلك . ولست بصدد التنظير على الاطلاق ، وانما ابغي الاجابة على الاسئلة الاولية المتواضعة ، هذه الاسئلة رغم براءتها فانها المدخل الذي يقودنا الى التطبيق السليم .

في مصر تلمس العقل النقدي الادبي خطواته الاهم ابتداء بهبوب رياح الرومانسية الاوروبية . وكانت الخطوة الجريئة الحديثة هي فضح الاسس الباهتة ، الساكنة ، بل الميتة التي تقوم عليها المدرسة الشعرية التقليدية، ممثلة بشوقي وجيله وبيذا دخل مفهوم التحديث الرومانسي بل والسريالي الى التعبير الشعري . على اساس ان الحداثة هي موقف جديد من ذات الشاعر ، وخياله ، وموضوعه الخارجي . ولكن هذه المرحلة الارهاصية انقضت دون ان تترك قسما تتجاوز حدود العادي الى الابداع. ومهما اخلصنا للموقف الوطني القومي فإن حداثة الشعر العربي كانت وليدة عاملين رئيسين .

١ ـ الاحتكاك المباشر بالغرب ، والاطلاع على منجزاته الحقوقية والفلسفية . وبالتالي قراءة الادب الاوروبي .

٢ ـ مستوى حاجات تطور المجتمع العربي ، وخاصة في مصر ولبنان ، ثم العراق . فما الذي حصل ؟

كان المنطقي يفترض ان يظهر الشعر الجديد ، او الحديث في مصر ، ولكن هذا الشعر بدا من العراق ، وامتد الى لبنان ثم سورية ، فمصر ، دون الدخول في جدال البدايات . والريادة ، وفي الوقت نفسه ظهرت الرواية والمسرحية والقصة القصيرة في مصر ، حتى ان القاهرة جذبت اليها اصحاب هذه الفنون الجديدة في النصف الاول من قرننا ، فكيف نفهم هذا التفاوت الحاصل بين مستوى الاجناس الادبية ؟

انني اقدم تعليلا اوليا مكثفا ، قد لا يكون كافيا ، وهو بالتأكيد لا يحيط بالمشكلة اذ كيف نفسر ظاهرة بهذه الاهمية والضخامة لندخلها في نافذة تعليل وحيد الجذر ، ومع ذلك فان المجازفة هنا مغرية لسببين .

١ ـ تلبية قلق البحث عن المعنى ، ولو بصورة مؤقتة .

٢ ـ اثارة المسألة منهجيا ، فربما يكون ما بدانا به بداية لدراسات اكثر جهدا ، واستيعابا ، وفائدة .

من المثبوت به ان بناء الدولة الحقوقية كان في مصر ، قبل غيرها من الاقطار العربية ، ونحن في بعض اقاليمنا مازلنا في مرحلة الانتقال من العشيرة الى الدولة ، ان الدخول في مرحلة الدولة بالمفهوم الاوروبي يعني مرحلة من التطور والوعي الاجتماعيين ، ويعني ايضا تشكيلات اجتماعية ذات شخصية ، واستقلالية نسبية ، ومع هذا التطور ترسخت قيم اجتماعية وبالتالي ثقافية ، وتقاليد اجتماعية وثقافية ايضا ، ان هذه الدولة المدنية اوجدت مناخ الاجناس الادبية الجديدة ، المسرحية ، الرواية ، القصة القصيرة ، والاهم من ذلك اوجدت لغتها الجديدة التي تتداخل ،وتتخارج مع الواقع ومع لغة الدواوين ،والقصور ،والرسميات . ان رواية نجيب محفوظ تخلو من عقدة الشعر ، ولا تقدم اي دليل على انها تطمح للشعر ، وهذا دليل عافية ، ودخول في لغة الرواية .

بالمقارنة مع نجيب محفوظ مثلا ، لو قرانا لجبرا ، والطيب صالح ، وحيدر حيدر وزكريا تامر ! اننا واجدون لغة يقصم ظهرها الشعر ، لغة مرعوبة مكتظة بالصور الشعرية اكثر من القصيدة ، ومزدحمة بالتلوين اللفظي اكثر من القصيدة ولذلك يعترف واحد منهم بانه عاشق لغة ، ويلقب آخر بانه شاعر القصة العربية .

أ ـ القاهرة عاصمة دولة ، مدينة معاصرة اتضحت فيها الحدود بين التشكيلات الاجتماعية ، وترسخت فيها المؤسسات ، ودخلتها الصناعة الحديثة ، فالشكل الادبي الملائم هو الرواية ، والقصة القصيرة فالمسرحية(١) ، دون التقيد بافضلية التقديم والتأخير .

---

(١) من المعروف مدرسيا ان المسرحية ازدهرت منذ ازدهار المدينة الاثينية ، وان الرواية والقصة هما ابنتان شرعيتان للبرجوازية الاوروبية .

ب ــ المدن العربية في آسية ، في نهاية الاربعينات ، الى الستينات مدن موزعة بين الزراعة ، والبداوة ، والمدينة ايضا ، وبالتالي فان الفن الذي يتصدر بين الاجناس الادبية جميعا هو الشعر ، وهذا ماحدث فعلا .

استنتاجا مما تقدم ، فان دخول القصيدة الحديثة الى مصر جاء متاخرا ، ولقد ظل متعثرا ، او ربما ظل يحتل الدرجة التالية . ومرة اخرى إن هذا التعليل اولي يحتاج الى تفصيل واسع ، والى توثيق أوسع .

صلاح عبد الصبور ، واحمد عبد المعطي حجازي شاعرا الحداثة الرائدان في مصر ، ولقد حظيا بمكانة ادبية رفيعة داخل حدود مصر وخارجها ، ونحن في هذه الدراسة سنتناول احمد عبد المعطي حجازي في حدود خطة بحثنا : جدل الحداثة الشعرية ولذلك فاننا سننطلق من مبداين :

١ ــ عدم الالتفات الى القيم المفروضة من خارج النص الشعري وخاصة التشجيع الاعلامي ، أو الصحفي او الايدلوجي .

٢ ــ عدم الركون للآراء السلفية ، والقناعات المبيتة مهما كانت اسبابها ، ودوافعها .

العام السادس عشر :

« مدينة بلا قلب »(١) ديوان الشاعر الاول قصيدة « العام السادس عشر » هي أولى قصائد الديوان ، ولا حاجة بنا لان نذكر بالمكانة التي حظيت بها، ولا الصفات الكبيرة التي اطلقها بعضهم عليها، المهم ان الشاعر

(١) اعتمدت في هذه الدراسة : ديوان حجازي ــ دار العودة ــ بيروت ط٣ ١٩٨٢ .

يرمز بالعام السادس عشر الى مرحلة التفكير الخيالي ، البعيد عن الواقع، والحياة ، وبالتالي يرمز شعريا الى مرحلة الشعر الرومانسي المهدم في الفراغ ، ثم يقرر الشاعر انه بلغ عامه التاسع عشر ، اي اصبح واقعيا، حديثا ، منغمسا بالحياة :

« اصدقائي !
نحن قد نغفو قليلا ،
بينما الساعة في الميدان تمضي
ثم نصحو ، فاذا الركب يمر
واذا نحن تغيرنا كثيرا ،
وتركنا الاقبية
وخرجنا . نقطع الميدان في كل اتجاه
حيث تسري نشوة الدفء باكتاف العراة
وعدونا ، نحضن الاطفال في كل طريق
ونناغي كل حلوه
كسكارى ، اخذتهم بعض نشوة
وبأنشودة نصر
وبلحن مشرق النبرة عانقنا الحياة
وبلغنا عامنا التاسع عشر

ص ١٠٤ ــ ١٠٥ »

هذا المقطع الطويل يطرح البديل ، فالعام السادس عشر ، المراهقة ، الاقبية الرومانسية) ضد الواقع ، أما العام التاسع عشر فهو النضوج والخروج للحياة في كل اتجاه : غزلا . انشودة نصر ، لحنا مشرقا **يعانق** الحياة) ، ما هي هذه الحياة ، ما هي ملامحها ، خصائصها ؟ لا يحدد لنا الشاعر ، ولكن من المفترض انها خروج من المراهقة الى الوعي ، من الرومانسية الى ماهو انضج ، فهي تجاوز الشاعر العام السادس عشر ؟

هل استوعب اسس النظرية الرومانسية ، معرفيا ، واسلوبا ؟ هل انضج نظرية الخيال عند الرومانسيين او نظرية الاسلوب ، او الاسس الفكرية ؟ هذا ما سنحاول ان نضع اليد عليه في تحليلنا اللاحق ، وعلى هذا نحن الافضل ان نبدأ بدور الكلمة كما يراه حجازي .

حدود الكلمة :

الشعر العربي القديم متهم بالمديح ، ونحن جميعا ادنا الشاعر العربي القديم لانه رضي ان يكون مداحا ، للخليفة ، أو السلطان ، او الامير . هذا الموقف على سلامته . وعلى ما فيه من احترام لإنسانية الشاعر . وتقدير للشعر . ومكانته . ودوره ، الا انه ينطوي على خطر الارتفاع عن الواقع ، وينطوي أيضا على أخطار النرجسية والتعالي ، وبالتالي الوهم ، وحجازي يؤكد باستمرار انه يرفض ان يكون « مداحا » اذن لمن يكتب ؟ ثم ماهو موقفه من الكلمة في السياق الشعري ؟ السؤال الاول يجيب عليه مباشرة . أما الثاني فنصوص الشعر هي التي تنطق بالاجابة الفصيحة .

لمن تغني . ميلاد الكلمات . دفاع عن الكلمة . ثلاث قصائد في ديوان مدينة بلا قلب » :

« من أجل أن تنفجر الارض الحزينة بالغضب
وتطل من جوف المآذن أغنيات كاللهب
وتضيء في ليل القرى ، ليل القرى كلماتنا
ولدت هنا كلماتنا

لمن تغني – ص ١١٩ »

الكلمات تولد . وهذه الصورة القديمة لا اعتراض عليها بذاتها فقلد كرر الكتاب دائما ان كتاباتهم كأولادهم . المهم ان الكلمات تولد لثلاثة اسباب :

١ ـ كي تتفجر الارض الحزينة بالغضب
٢ ـ كي تطل اغنيات كاللهب من جوف المآذن
٣ ـ كي تضيء الكلمات ليل القرى

ولكي نحدد اكثر ، فالشاعر يتوجه بكلماته للارض ، وللفلاح المسلم حصرا ، اذن العمال ، المثقفون ، الجنود ، المدن ، بقية فئات الشعب فلا يغني لها الشاعر ، وحقيقة لم يكتب عنها فيما بعد الا في حدود هذا التصور ، اذ ليس في شعره اللاحق كله قصيدة واحدة عن اولئك ، ولكن علينا أن نذكر على الفور ان الشاعر لا يدعو الى ثورة فلاحية ، فالغضب حتى الغضب غير الثورة ، والتنوير ايضا غير الثورة ، وحزن الارض لا يكفي للدلالة على الظلم الذي لحق بأصحابها ، اما اغنيات المآذن اللاهبة، فهي دعوة واضحة لبعث الدين ، وهذا الامر يوضحه بجلاء تفصيلان :

١ ـ الكلمات ضوء
٢ ـ الكلمة المولودة هنا ـ في المدينة ـ على يد الانبياء الجدد!

وسنرى فيما بعد مدى تمسك الشاعر بهذا الفهم ، حتى انه يدفعه الى اقصاه حين يقرر في قصيدة « أوراس » ان الصراع العربي ضد الغرب الروماني ، او الراسمالي ماهو الاصراع بين المسلمين والكفار !

ان التفكير الاسطوري ، والخرافي ، والديني يقرر ان الكلمة قبل العالم ، اي قبل المادة ففي مطلع انجيل يوحنا « في البدء كان الكلمة » ، وفي الفهم الشرقي الغيبي عموما الكلمة هي العقل الاول الذي فاض عن الله ولذلك فالكلمة تقوم مقام الفعل ، وتؤدي دوره ، لا بل بالكلمة توجد المادة (كن : فيكون) ، ويكفي ان نستمع الى خطبنا ، وأدعيتنا ، وحتى ملاسناتنا اليومية لنرى اغنيات اللهب التي تعوض ، وتبدل بالفعل الكلمات ، اما على مستوى الكلمة الشعرية عند حجازي فهي مستعملة ضمن سياق الحياة اليومية الدارجة ، واحيانا دون دقة (جوف المآذن،

فكلمة جوف هنا مستعجلة ، ولا تنم عن حساسية شعرية) اضافة الى غياب الصورة ، ربط الجملة ونثريتها ، ولكي لا نواجه اعتراضا محقا باننا اخذنا مطلع القصيدة وبنينا عليه حكما عاما نسارع لناخذ مقطعا آخر من القصيدة نفسها :

« يا أيها الانسان في الريف البعيد
ادعوك ان تمشي على كلماتنا بالعين ، لو صادفتها
أن تقرأ الشوق الملح الى الفرح
شوقا الى فرح يدوم
فرح يشع بداخل الاعماق ، يضحك في الضلوع
كي تنبت الازهار في نفس الجميع
كي لايحب الموت انسان على هذا الوجود
ولدت هنـا كلماتنا
لك يا تقاطيع الرجال النائمين على التراب
ص ١٢١ — ١٢٢ »

من حق الشاعر ان يعبر عن ارائه ، وان يعتقد كما يشاء ، ومن حقنا نحن ايضا ان نرى الاختلاط الفاضح في آرائه ومعتقداته :

المنادى – هنا – هو الانسان في الريف البعيد (اما الريف القريب ؟!) لنفترض ان هذا الانسان هو الفلاح ، (الحقيقة ان حجازي يميز بين انسان طيب وآخر غير طيب في الريف كما سنرى) ، ولكننا نعجب لفعلين : ادعوك ، لو صادفتها ، اذن هذه الكلمات المولودة – هنا ، وربما في المدينة ! – التي ستضيء ليل القرى متروكة للصدفة . وربما لا يسمع بها من كتبت من اجله اصلا ، هي دعوة وحسب ، اما صاحبها فلا يتعب نفسه بنشرها ، وصلت ام لم تصل واذا صادفها « انسان الريف – الطيب – يجب ان يمشي عليها بعيونه ، وان يقرأ الشوق الملح الى الفرح ! كي لا يحب الموت انسان على هذا الوجود ! وكي تنبت الازهار

في نفس الجميع ، دون الحاجة الى التسرع بأحكام القيمة ، نسأل مـن يجب الا يحب الموت ؟ المستعمر ، الصهاينة ، اصحاب الشركات المتعددة الجنسية ، أم ان اولئك ستنبت في نفوسهم الزهور ؟ المظلوم ، الفلاح البائس ، العامل ، الموظف الصغير ؟ الملوك ، الحكام ؟ الشاعر دعوتـه عالمية مطلقة ليس فيها اي فرز سوى : الطيبة وعدم الطيبة ، ان الازهار، والفرح والحياة التي ليس فيها موت هي رغبات الشاعر الشخصية ، وهو يريدها ان تسود لكي يستمتع بالحياة ، ونحن لا نتجنى في استنتاجنا هذا ، اذ سنوضح موقف الشاعر من الحياة في فقرة لاحقة مستقلة ،بقي ان نشير بسرعة اشارة شكلية تتعلق باسلوبية الشاعر : تعدي حروف الجر غير الدقيق ، استخدام « نفس » مع الجمع ، هزال الخيال ، هبوط مستوى التركيب الشعري ، غياب المحسنات الجمالية ، بالاجمال افتقار القصيدة للايحاء ، والامتاع ، وبالتالي الحداثة الشعرية .

هل يفيدنا مثال آخر من قصيدة ميلاد الكلمات ؟ لنجرب :

« **ولتمتد جذور الكلمة نحو قرانا**
نحو قرانا ذات الدمع الوافر
كي تورق في قلب قرانا تلك الكلمات
وليقراها الرجل الطيب
ولتنضج ، ولتصبح رايات
تتقدم خطوات الانسان
ليقيم على الارض الجنة
ص ١٧٠ ـ »

هنا يتجلى الفهم الغيبي بوضوح ، وايضا يتحدد الهدف النهائـي لكلمات الشاعر المولودة بعيدا عن الريف الحزين الدامع : فالكلمة شجرة (شجرة المعرفة !) ، تمتد جذورها الى قرى الشعراء ، كي تورق في قلب القرى ، حيث يقرؤها الرجل الطيب (!) ، فتتقدم خطوات الانسان،

وتنتصر . وتتحقق الجنة على الارض . اما اذا بحثنا عن خصائص هذا الرجل الطيب ، عن ملامحه ، عن رايات الرجال الطيبين ، وكيف ستقام الجنة بها على الارض . لن نجد سوى الكلمة . ياكلمات الشعراء كوني جنة على الارض . ترى هل المسالة في الريف مسالة طيبة ؟ مسالة دمع وافر ؟ ثم هل تكفي الكلمة المنيرة ليسقط اعداء الكلمة ، حتى لو فرضنا الكلمة دعيا هنا ؟ والمدينة اين موقعها ؟ فهمنا ان الشعراء هم فرسان الكلمة . (والشاعر يستخدم هذا التعبير الجاهلي بشغف) اما بقية فئات الشعب من عمال . وموظفين . وصناع . ومثقفين . وجنود . وغيرهم فعلى ما يبدو لاعلاقة لهم بكلمات الشاعر . او لنقل لاعلاقة لهم بحزن الريف ودموعه ولا علاقة لهم بالجنة . ان الرسل عليهم السلام قالوا : ان الجنة في السماء . وهي ليست لكل البشر فالقاتل . والظالم ، والكافر الى آخر هذا الصنف . في جهنم . أما شاعرنا فانه يتوهم . وهذا هو الفرق بين حلم الشاعر المتفائل بالاجمل . والابقى وبين وهم الشاعر . ذلك انه يعتقد بان كلمات الشاعر من طينة اخرى . نبوة ولكن بالمفهوم الجاهلي لا العلمي .

لن نطيل في الحديث عن موقف الشاعر من الكلمة وانما سنورد مثالا اخيرا في هذا المجال من قصيدته « المجد للكلمة » ــ ديوان أوراس :

« والكلمة روح
لو قالتها شفة مسيح
وهي تراب
في شفة يهوذا الكذاب
يا شعراء
يا كتاب
يا حراس الكلمة

قولــوا المجـد لهـا
حارســة الوحـدة
جامعــة الكلمــة

ص ٤٥٥ »

ان تقديس الكلمة هنا واضح ، ويحـدد الشاعر سببين يبدوان للوهلة الاولى مقنعين :

١ ــ حراسة الوحدة

٢ ــ جمع الرأي

نحن نوافق الشاعر : ان اللغة العربية لعبت دورا جذريا في الحفاظ على وحدة الامة العربية ، وحفظت تراثنا ، ومنطق تفكيرنا ، وعواطفنا ، وبالتالي وجداننا الوطني : ولكن ذلك كله لا يدعونا ابدا الى تصنيم الكلمة ، أو تحويلها الى وثن ، فنقول مع الشاعر :

« تجمعنا نسجد للكلمة »

عن نطقنا الكلمة ، ونحن كتبناها ، ونحن حفظناها ، فكيف نسجد لها ؟ دينيا لا يجوز ذلك ، وانسانيا كيف يتحول الانسان الى عبد لمنجزاته؟ الكلمة ليست معبودة ، ولا قديسة ، والشاعر يراها ترابا في شفة يهوذا الكذاب ، وايضا هنا لماذا الإصرار على المضمون الديني ، والاحالات الدينية ، صحيح كانت الكلمة في شفة المسيح روحا ، ولكنها في شفة الثائر ، والفدائي ، والفلاح ، وكل مواطن مخلص هي روح ايضا ، اي حياة ، صدق ، دعوة للوحدة والتقدم ، باختصار الشاعر مغموس بالفهم الاسطوري لدور الكلمة ، واصلها ، ومكانتها ، فهو يجردها من الارضي ، الاجتماعي ، التاريخي ، بل يرفعها الى صف الآلهة ، ويدعونا للسجود لها . هذا الموقف لم يتبدل من قصيدة « لمن تغني » وحتى اخر شعره ، الا انه اضاف الكتاب الى الشعراء في خانة فرسان الكلمة .

مدينة حجازي ـ رد الفعل :

ان شاعرا كحجازي لا يجهد الناقد ، ولا القارىء ، فهو يقدم كل ما عنده ، مباشرة . وقلما ينشر خلف القصيدة ، او حولها ، او في داخلها اعماقا اخرى ، ولا مستويات اخرى ، وفي حقيقة الامر القصيدة عند حجازي رد فعل مباشر على مثيرات خارجية ، وداخلية ، ونحن واجدون رد الفعل في مواقفه كلها ، الفكرية ، والفنية ايضا ، انني اذا اؤكد على طبيعة القصيدة والموقف لدى حجازي على ضوء رد الفعل فانني اشير الى غياب التركيب وفقدان الخيال ، وضمور الحداثة الشعرية ، على هذا الاساس علينا ان نفهم مدينة حجازي : مدينة بلا قلب ، لماذا ؟ بلا قلب يعني بلا حب ، ولا شفقة ولا عواطف ، ولا مشاعر ، حيث القلب في الحس العربي مركز الحب والانفعالات والمشاعر ، اذن فهذه المدينة قاسية ظالمة ، واذا كانت بلا قلب فهل يعني ذلك انها بلا عقل ؟ ام ان علاقاتها قائمة على اساس المنطق البارد القاتل للعواطف ؟ حجازي لايقدم جوابا ، ولكننا نلمح نفيا لعقلانية العلاقات في المدينة ، كيف ، هل يقدم لنا ، تفسيرا اجتماعيا طبقيا ؟ تاريخيا ؟ دينيا ؟ لا ، انه يقدم رد فعله تجاه مالاقاه في القاهرة اكبر عاصمة عربية ، واهم عاصمة عربية ، واكثر مدننا حداثة وتطورا .

لنبدأ مع الشاعر رحلته الى المدينة .

« وجاء المساء
وكنت على الطريق الملتوي امشي
وقريتنا بحضن المغرب الشفقي
رؤى افق
مخادع ثرة التلوين والنقش
تنام على مشارفها ظلال نخيل
ومئذنه ، تلوى ظلها في صفحة الترعة

رؤى مسحورة تمشي
وكنت ارى عناق الزهر للزهر
واسمع غمغمات الطير للطير
وأصوات البهائم تختفي في مدخل القرية
وفي انفي روائح خصب
عبير عنـاق

كان لي قلب من ١٠٧ ـ ١٠٨ »

هذه قرية الشاعر كما يصورها حالمة ، جميلة ، زاخرة بالتلويـن والنقش ، والزهر والطيور ، واصوات البهائم ، وسواء اكانت قريته ـ الرطبة ـ هكذا ام لا فان صورة الريف ـ المقابل للمدينة هنا ـ او وهم صورة الريف هكذا في ذات الشاعر ، ان هذا التصوير المخملي للقرية يأتي رد فعل على المدينة ولو كانت قريته مقنعة الى هذا الحد لكـان عليه البقاء فيها ، ولكنه ككل ابناء العام السادس عشر ، الرومانسيين ، يرون الخلاص في العودة الى ماقبل المدينة ، الى الريف ، الطبيعة . متجاهلين مدى ما في الريف من قهر ، وتخلف ، ظلـم يلحق بالانسان، والحيوان ، والارض ، ان هذا الموقف ـ في دلالته ـ ليـس حداثة ، ولا تجديدا ، ولا دخولا في العام التاسع عشر .

ان قول الشاعر « وانا ابن ريف » يأتي رد فعل على الانتماء للمدينة حيث القرية الحالمة ، وحيث الشرف ، والعلاقات النابعة من القلب . فكان حداثة المدينة ـ دون الدخول في مجادلات علمي الاجتماع والسياسة كان هذه الحداثة دنس ، وعار ، ومن الغريب ان الشاعر يرسل كلماته المثيرة ـ من المدينة ، دون ان يكلف نفسـه عناء الذهاب معها ومن دلائل رد الفعل ان الشـاعر توقف عن هجاء المدينة طالما اشبعت رغباته ، وقبلته كما يريد ـ هو ـ ان يستقبل .

بعد قصيدة « كان لي قلب » تأتي مباشرة قصيدة : الطريق الى السيدة :

« ــ يا عم
من أين الطريق
أين طريق السيدة ؟
ــ أيمن قليلا ، ثم ايسر يا بني
قال ، ولم ينظر الي !
وسرت يا ليل المدينة
ارقرق الآه الحزينة
أجر ساقي المجهدة
للسيده
بلا نقود . جائع حتى العياء
بلا رفيق
كأنني طفل رمته خاطئة
فلم يره ، العابرون في الطريق
حتى الرثاء

ص ــ ١١٣ ــ ١١٤ »

النداء يا عم يدلنا على ان الشاعر شاب . وسؤاله عن طريق السيدة يشير الى فقره . دون الحاجة الى هذا التحديد النثري.والى الميلودراما البابطة التي تستجدي الرثاء . ولكن هذا العم ــ رغم كبر سنه ،واحترام السائل ــ قال ولم ينظر « اليه » ان حادثة كهذه كافية لابن الريف الصغير أمام عظمة مدينة هائلة ، ابن ريف مجهول ، لا قيمة له بينما هو في قريته ــ كمتعلم ــ موضع اهتمام وتقدير ، اما في القاهرة حيث الترام « وهو لا يحب الترام » ! ويخاف من الترام (!) : وحيث السيارات المجنحة تقل ناسا يضحكون في صفاء ، والناس حوله ساهمون

لايعرفون بعضهم ، ولا يتبادلـون التحيات ، اذن فـالقيمة للنقـود والسؤال هنا لماذا لم يغص الشاعر ابعد قليلا ليكتشف في المدينة مدينتين واحدة هي حي السيدة الفقير ، والثانية سيارات مجنحة وضحك صاف لا علاقة لها بالاولى ، ان الشاعر يكتفي برد الفعل ، وعلى مستوى الوعي فانه يتمسك بالعلاقات الاسروية الضيقة ، ويرفض العلاقات القائمـة على أساس قيمة الفرد ويرى حله في عدم العودة « ثانيا » بلا نقود :

« لو كان في جيبي نقود
لا . لـن اعـود
لا لن اعود ثانيا بلا نقود
يـا قاهـرة

ص ١١٧

وفي موضع آخر يصف المدينة بالكفر . « يا كافرة » وهذه هـي الشتيمة القصوى لدى الشاعر والتي هي خاصة اعداء العرب على طول التاريخ (!) .

هذه هي القاهرة كما يراها الشاعر ، فيها الحارس الغبي لايعي حكايته ، لقد طرد من غرفته ، وصار ضائعا « بدون اسم » هذا هـو وهذه مدينته . وفي قصائده المتاخرة يسافر لانه لايرى المدينة مضمونة ولكنه لا يسافر الى الريف بل الى مدن اخرى (!)

« من يضمن لي هذه المدينة ـ مسافرا ابدا »

لا حاجة بنا لاستشهادات اخرى ، وايضا لا نريد التفصيل اكثـر في هذا الموقف البدائي من المدينة . ونحن بدورنا لا ندافع عن العلاقات اللاانسـانية السلعية التي فرضتها طبيعة العصر الرأسمالية ، ولكننا كنا نود لو خرج الشاعر من مستوى رد الفعل الى مستوى كشف العلاقات ، وكشف الواقع الذي فرز هذا السطح الذي رآه في القاهرة .

ان استخدام الشاعر للعامية ، او تفصيح الحوار اليومي ، او القافية كل ذلك لم يرتفع باللغة الشعرية الى درجة الاقناع ، او الامتاع ، او التجديد ، وعلى كل حال فلا نعتقد ان الشاعر يعيش في حي السيدة ، اي ان مشاكله مع المدينة محلولة الان طالما ان المشكلة مشكلة نقود وترام وحارس ، وسيارة مجنحة .

مثال على رد الفعل :

لندع قصائد العشق الاولى ، ووداع الحب الاول بكل ما فيه من خيالات واوهام ، ولذة ايضا ، ولناخذ مثالا اخر « قصة الامير والفتى الذي يكلم الماء » فهذا الفتى هو الشاعر، وحسب الشاعر فهو « انا وانت» والذين يحفرون تحت حائط سميك لتصبح الحياة عش حبه .. اما الاميرة فهي شرقية تهوى الغناء ولا تحترفه ، وعشيقها هذا المساء شاعر انيق » نعم فاناقة الشاعر ضرورية في حضرة الليالي « الماسية الضياء » حيث دولاب الاميرة يضم الف ثوب ، وقلبها يضم الف حب ، ولكنها تغني فينخدع الشاعر :

« أوف
قلبي على طفل بجانب الجدار
لا يملك الرغيف »

فيعجب بها الشاعر ، ويتوهم انسانية بلا حدود ، لم تستدعيه ، ويقضي عندها مساء ، وفي الصباح تصارحه برايها :

فابتسمت قائلة : لا انت شاعر كبير
يا سيدي انا بحاجة الى امير
الى امير
وانسد في السكون باب »

تلك التي مضت ولم تقل له الوداع كانت منسجمة مع اماراتها ، تريد أميرا لاشاعرا اما الشاعر الواهم الذي اتكا على إبائـه ـ حسب تعبير الشاعر ، فقد كان ضيق الافق ، قصير النظر ، لقد بذل حجازي قصارى جهده ، في هذه القصيدة فوظف لغة القص ، والحوار ، والتعليق ، ولعب دور الراوي الذي يعرف الاميرة والشاعر ومع ذلك فقد فشل لسببين :

ـ اولهما : ان هذا الشاعر ليس « انا وانت » فهو ساذج يفتقر لابسط معطيات المنطق السليم ، لقد ولى عصر الشعراء الطامحين بأميرات القصور ، وأنا وانت لا نبحث عن اميرات ، فاذا كنا ابناء ريف كالشاعر ، فاننا نبحث عن الحب عند بنات الريف ، واذا كنا ابناء مدن بحثنا عن بنات المدن ، وانا وانت نحفر تحت جدار صميك ولكننا نعرف ان هـذا الجدار ليس الاميرة ، وليس لياليها الماسية .

ـ ثانيهما : عجز الشاعر عن نقل الحالة الخاصة ـ الفردية هنا ـ الى مستوى العام فمشكلة الحب ، والزواج ، والعلاقة بين الجنسين شيء اخر مختلف ، اما الحديث عن عظمة الشاعر الجدير بالاميرة فانه يعود للعام السادس عشر وليس التاسع عشر كما يظن حجازي .

مثال آخر على رد الفعل :

ان المرحلة الرومانسية التي رمز الشاعر لها بالعام السادس عشر تشكل أساسا مفيدا لفهم قصائده كافة ، وبخاصة قصيدته المرتبكة المتناقضة مع الحس السليم ، ومع منطق التطور ، والانتماء الوطني ، اقصد « مذبحة القلعة » . ويزداد الامر ازعاجا اذا عرفنا ان الشاعر كتبها بعد قيام الثورة في مصر بثلاث سنوات بـالتمام والكمال ، وان الشاعر نفسه كتب بعد عام قصيدة بعنوان : عبد الناصر وهذا الشاعر من أوائل الذين انتموا الى حزب قومي عربي في مصر !

لست هنا في مجال مناقشة تاريخ المماليك . ولا في مجال الجدل حول انسانية مذبحة القلعة . واسبابها . ونتائجها . ومشروعيتها . ولكنني اتساءل عن « امين بك » . هذا الفارس الشهم النبيل (دائما ممدوح حجازي فارس) :

« واشار الناس في وجه امين بك ثم قالوا :
ـ ذلك الوجه القمر
ذلك الشهم النبيل
روع الافرنج في يوم طويل ص ١٥٩»
ثم :
« آه ما اصعب الميتة من كف الجبان
وأمين بك جانب السور وفي يمناه سيفه
هل يفيد السيف آه لن يفيد
« يا مماليك أيا أبهة العصر المجيد
قد مضيتم ص ١٦٢ »

او كان الشاعر مؤمنا بالتقدم لما قرر أن عصر المماليك هو العصر المجيد . فقط ابناء العام السادس عشر يدعون للعودة الى القرون الوسطى ثم ان تاريخ مصر مليء بالضحايا . والنضال ضد الافرنج فلماذا لم يصور حجازي حادثة من تاريخ شعبه القريب او البعيد ؟ ولماذا اختار تمجيد المماليك ؟ لسبب اخلاقي ؟ حسنا لماذا لم يدفعه السبب عينه لتصوير تاريخ مصر . والامر نفسه اذا كان السبب انتصارا للحياة . ووقوفا في وجه القتل . ثم هل كان ناس مصر يحبون المماليك الى هذا الحد . وهل كانوا يمجدون المماليك الى هذا الحد ؟ اسئلة لسنا بصدد الدخول في تفريعاتها . ولكنا سقنا هذه القصيدة كمثال على غياب وعي الشاعر للتاريخ . ولانها تمثل سمتين اساسيتين في شعر حجازي باستمرار :

١ ــ تمجيد العصر القديم . : الريف/المدينة / بمعنى اخر وقوف الشاعر ضد التقدم .

٢ ــ تصور وعي الشاعر الناقص للعالم الخارجي . اجتماعيـا . وتاريخيا علاقات . وأهدافا . بكلمة أخرى تمثل رد فعل الشاعر .

هذه الامثلة وغيرها تؤكد بوضوح افتقار حجازي لشرطي الابداع .

ــ الحدس الشعري

ــ حدس العالـم

وسنحاول أن نزيد المسألة وضوحا :

حـب الحيـاة

« انني احب الحياة » هكذا يعلن احمد عبد المعطي حجازي في تقديمه لقصيدة اوراي . وهو صادق في ذلك دون جدال . ان هذا الجانب هو اكثر جوانب شعره اضاءة وسموا . وهذا الموقف يوضح لنا تفاصيل عديدة : رد الفعل . تمجيد القرية والقرون الوسطى احيانا ، هجاء المدينة مذبحة القلعة ، المراثي التي احتلت ديوانا . دائما التعلق الفردي الحازم بالحياة . والمسألة اكثر من غريزة بقاء . ولكنها لا تنيض الى مستوى جدل الفناء والخلود ولا مرة ، وهذا ما كان ينقص شعر حجازي دائما : الانبثاق من حدس . من رؤيا ، من موقف .

مبدئيا حب الحياة ــ كدلالة ــ يعبر عن ثقة بالمستقبل ، وثقة بالنفس والاخرين ايضا ، وهذا يعني فيما يعنيه ، أن يكون الشاعر ضد الجمود والقسر ، والسلفية ، وان يكون مع الحرية ، والتفتح ، والانسان ، ولكن هذا الموقف ينطوي ايضا على مزالق لا حصر لها ، بعضها الوجودية ، تضخيم الذات ، الذرائعية ، العودة الى العام السادس عشر ، وانا هنا لا ابغي الدخول في ميدان الفلسفة ، او ان افلسف حب الحياة ، ولكنني اشير بشكل مباشر الى ان حجازي وقع عن قصد ، أو غير قصد ، في اخطاء الموقف من جهة ، واقترب من مستوى الابداع الشعري احيانا من

جهة اخرى ، ويبدو انه رضي بما حققه ، فأراح نفسه من عناء الحداثة والتحديث ، وانصافا للشاعر ، فانه يصور حبه للحياة بحرارة ، ولكن هذه الحرارة لا ترتفع الى مستوى الاضاءة لانها تفتقر كما اسلفت لحدس الشعر ، وحدس العالم ، وسأختار قصيدتين يختلف فيهما الموضوع ولكنهما تدلان دلالة كافية على نوع حب حجازي للحياة .

قصيدة خبر :

« في الليل جاءني الخبر
ألقى بـه رسولها
ثم اختفى كما ظهر
في حضن من ابكي ؟
من يحمل الفرحة عني لحظة
ابكي قليلا ، وأواصل السهر .
ص ١٠٥ »

هذه النتفة ، او القصيدة تقف في الصف الاول من شعر حجازي ، وهي من ديوانه الاخير ، ذات بناء حيث تبدأ بذروة ، ثم تنساب لتضيء الحادثة ثم تنتهي بذروة ثانية ، فالبناء هنا حديث فعلا ، ورغم قصر الخطاب الشعري فقد قدم لنا الحالة دون الحاجة الى تفصيل آخر ، او مط وزيادة : الشاعر يسهر فرحا ؛ يصل رسولها فيلقي الخبر ويختفي ، هذا الخبر يبكي ، والشاعر بحاجة لحضن يبكي فيه ، واذا لم يتوفر فمن يحمل عنه الفرصة ليبكي قليلا ، ويواصل الحياة المتعبة .

من الناحية الاخلاقية يضعنا الشاعر امام حكم قيمة : فمن جهة نحن مع مواجهة الخبر بشجاعة مهما كان ، ويجب ان تستمر الحياة ، ومن جهة ثانية نتحفظ على هذا الاستسهال ، وعلى معاملة الشاعر

على انها أشياء ، (كان الفرصة صرة تحمل) ان في الامر استخفافا (البكاء قليلا) ، وفيه انانية (مواصلة السهر) . واذا كان لا بد من ملاحظات فنيةتكملما قدمناه فاننا نشير الى حكم قيمة مزدوج ايضا :

١ ـ القصيدة رقيقة ، مبنية بنجاح ، وبساطة ، تقوم على المقابلة بين متقابلين (ربما متضادين ولكن غير جدليين) :

اللفظ ـ اختفى ـ ظهر
البكاء الفرح
المحتوى ـ المرأة (ها) الرجل (ي)
قطع السهر مواصلة الحياة

٢ ـ نحن نقر برشاقة هذا النص الشعري ، ووضوحه غير انه يفتقر للصورة الادبية ، وحداثة التركيب ، فالمفردات ، والتراكيب ، والجمل كلها قاموسية لا تخرج عن مستوى الاستخدام اليومي .

قصيدة القديسة :

جميلة بوحيرد ، المجاهدة الجزائرية المعروفة ، كتب عنها الشعراء طويلا ، حتى أصبحت رمزا للمرأة العربية الجزائريةالمقاومة للاستعمار : يسميها حجازي قديسة لانها التحقت بالمجاهدين في الجبال لتنقل رسائلهم وبذلك حرمت من العشق ، ولذة الجسد ولانها بقيت بكورية ، عفيفة الجسد . فهي قديسة . اذن حجازي صور لنا من جميلة تضحيتها الهائلة من وجهة نظره ـ بملذاتها ، وملذات المرأة فيما يبدو عند حجازي محصورة في الجسد :

« لم تتحسس صدرها
حين اغتنى ، وصار رمانا
ولم تكلم في امور الحب انسانا

فقد قضت عمرها
حاملة رسالة من التلال
الى مخابي الرجال في المدينة
صديقتي ، كان اسمها جميلة ص ٢١٦ »

لنتعرف بالجانب الانساني في الموضوع ، ولكن كان الشاعر يستطيع ان يختار عشرات الزاويا لتبيان مدى الظلم الذي لحق بجميلة وغيرها من النساء الجزائريات ، وكان يستطيع أن يرتفع من جميلة ــ الفرد الى جميلة المثال ولكن .. !

« لم تتبسم جميلة
لم تفترش عشبا بجنب عاشق تحت القمر
لم تعرف اللثما
لم تعرف الغرام الا خاطراً ، حلما
فقد مضى كل فتى في سنها الى الجبال ص ٢١٨ »

ان مفهوم القداسة هذا سلفي ، ديني ، متخلف ، وبلغة السياسة : رجعي ومما يؤكد ذلك اصرار الشاعر على الربط بين القداسة والعفاف . انه يفترض ان العشق الجسدي والثورة لا يجتمعان ، اذ ان الثائر قديس جنسيا ! ثم مفهوم القداسة نفسه يعود الى ما قبل الديانات ، الى التفكير الخرافي ، والاسطوري معا : ومما يؤكد رؤيتنا لهذه القصيدة ــ الواضحة ــ من خلال حب الشاعر للحياة هو انه اسقطها شهيدة ، وموتها هنا يساوي فقدان لذة الحياة ، أي فقدان متعة الجسد ، ان هذا الموقف ينطوي على عنصرين مختلفين .

١ ــ الثورة ــ حسب الشاعر ــ تحرم الثوار متع الحياة ولذائذها .

٢ ــ لذة الحياة المحورية بالنسبة للمرأة هي جسدها .

أي فهم مرتبك قاد اليه حب الحياة ؟ وأي وعي قاصر ؟ ان حجازي هنا – سكوني ديني ، متخلف .

(...)

قديستي تفسلت في دمهـا
قديستي ، صلت لاجلها مدائن
دقت نواقيس ، وكبرت مآذن
طارت طيور في النواحي باسمها
جميلة الجميلـة
تعلم أن حولها الف رسـول
سيحملو نبعدها الرسالة
لكن ترى من غيرها يقول
« اهوال يا يا سيف ص ٢٢. »

بقيت اشارة مضافة الى موضوعنا لا بد من ذكرها وهي اشـارة الشاعر للنواقيس وأيضا اشارته لكلمة الروح في شفة المسيح . الامـر الذي سنجد ما يناقضه تماما في قصيدة أوراس . وسبب ذلك كلـه افتقار الشاعر لامتلاك نظرية معرفة .

موقف المديح :

موضوع القصيدة ليس امتيازا ، ولا جواز سفر . كما انه ليس خطرا ولا تضييقا ! فللشاعر الحرية ، ملء الحرية ، في اختيار مواضيعه ، لقد سقطت القيود الخارجية التي كانت تحظر على الشاعر هذه المفردة ، أو ذاك التركيب أو الموضوع ، ولكن على الشاعر دائما ان يكتب القصيدة . والقصيدة هي الحكم الاول على ابداع الشاعر ومكانته . كل ذلك دون أن نلغي ، او نهمل وظائف الشعر مهمـا اخلصنا للموهبـة . وللموقف الجمالي ، وللرؤيا الشعرية فاننا لن نغفل ابدا دور الشعر انسانيا .

بالمعنى الشامل لمصطلح « انساني » سواء قصدنا الصدق الداخلي ، أم الصدق في السلوك ، وانتهاء بالوظيفة الاجتماعية السياسية : فالشعر فاعلية كائن اجتماعي في المقام الاول ، ومن هنا فلحجازي الحق ؛ كل الحق في ان يغني لثورة مصر وشعب مصر ، بل هو اكثر من مطالب بذلك ، ولكن حجازي لم يكشف لنا عظمة الشعب ، أو روحه في شعره ـ هناك استثناءات بلا شك خاصة قصيدة « البحر والبركان » ، أما عبد الناصر قائد الثورة ، ورمز النهوض العربي التحرري فقد كتب له حجازي اكثر من مرة ، والسؤال الان ماذا قدم حجازي من عبد الناصر ؟ هل اقنع ؟ هل اضاء ؟ هل جسد السمات الانسانية العربية التي جعلت عبد الناصر في القلب من الامة ؟ سوف نحاول تلمس الاجوبة من النص الشعري :

« فلتكتبوا يا شعراء انني هنا .
أمر تحت قوس نصر
مع الجماهير التي تعانق السنى
تشد شعر الشمس ، تلمس السماء
كأنها أسراب طير
تفتحت امامها نوافذ الضياء

ـ عبد الناصر ـ ص ١٧٧ »

اذا تجاوزنا هذا الحماس الطيب . وهذه المبالغات المعروفة في الاناشيد المدرسية ، والاناشيد الرسمية (معانقة السنى ، شد شعر الشمس ، ملامسة السماء) فماذا نجد ؟ ماذا تختزن هذه المقطوعة الخطابية من قيم جمالية ، او اجتماعية ؟ شاعر يمر تحت قوس نصر مع الجماهير الفرحة ، ثم ماذا ؟ واذا استخدمنا لغة القدامى أين التجانس بين اللهجة الخطابية وقافية النون والالف المدودة ، ثم ان تشبيه الجماهير بالطيور المسجونة في الظلمة يلغي دور الجماهير ، صحيح ان حجازي يريد ان يقول : الضياء جاء من عبد الناصر ، من الثورة ، ولكنه

ينتقل من مستوى كتابة القصيدة التاريخية الى كتابة قصيدة المديح القائمة على العمومية ، والتضخيم ، والمبالغة ، يقول في المقطع الثالث من القصيدة :

« فلتكتبوا يا شعراء انني هنا
اشاهد الزعيم يجمع العرب
ويهتف الحرية ، العدالة ، السـلام
فتلمع الدموع في مقاطع الكلام
وتختفي وراء الحوائط الحجر
حتى العمودان الرخاميان يضمران
والشرفات تختفـي
وتمحي تعرجات الزخرف
ليظهر الانسان فوق قمة المكان
ويفتح الكوى لصحبنـا
يا شعراء يا مؤرخي الزمـان
فلتكتبوا عن شاعر كان هنا
في عهد عبد الناصر العظيم

ص ١٧٨ »

(نلاحظ ان الشاعر يطالب المؤرخين والشعراء ان يكتبوا عنـه هو لا عن الشعب وعبد الناصر !

آ ـ يصف الشاعر عبد الناصر مرتين (حجازي يستخدم الصفة بديلا للصورة دائما) : الزعيم ، العظيم ، وفي قصيدة اخرى يضيف : البطل ، وكما هو معروف فان لقب « الزعيم » موروث كثر استخدامه في مصر قبل الثورة اما العظمة كصفة فلم تأت نتيجة لما سبقها ، فهي الاخرى لم تكن مبررة شعريا ، مع اقتناعنا الكامل بأن عبد الناصر عظيم ، ولذا

نقول دون تجن ان الشاعر العباسي كان اكثر توفيقا في مدائحه . لقد كان الشاعر العباسي اكثر جهدا ، وعناية في استنباط صفات الممدوح ، وفي تقديمها باسلوب فني ممتع وجديد .

ب ـ يتجلى الموقف المدائحي في مستويين :

١ ـ الخطابة ، المباشرة ، الشعار السياسي .

٢ ـ مستوى التضخيم والمبالغة .

د ـ ليس في القصيدة تركيب واحد ، او فكرة ، او صورة جديدة ، أو غير دارجة . أن اي مواطن عربي يتحدث بعفوية ، وانسانية عن عبد الناصر اكبر بكثير مما حققته القصيدة ولا اعتقد ان صحفيا حياديا كان سيستخدم فعلا اشد جفافا من فعل « اشاهد » ولا اعتقد أن خطيبا سيكون اكثر مباشرة من : الزعيم يجمع العرب . ويهتف الحرية ، العدالة السلام .

في قصيدة البطل تفصيلات اوسع ، ولكن في اطار الموروث رغم أن الشاعر « وهبه شعره للبشر » : (الفارس ، حصانه احلامنا ، وسيفه احزاننا . هو الذي سمى اليه الف سيف وانكسر) وفي الحقيقة لقد سعى الرصاص لعبد الناصر ، والبوارج الراسمالية ، والطائرات ، والصواريخ وانهزمت ولم يكن عبد الناصر وقتها يحمل سيفا ، ولا يركب حصانا ، ولم يكن في يوم من الايام شيخ قبيلة . ولكي نكون موضوعيين فالقصيدة تتضمن بعض الصور الرقيقة : احن من صافي الندى على الثمر ، وعاد باسما كما يعود زارع تنسم المطر ، كما يعود عاشق من السفر ـ الا ان حجازي‌لا يتعب نفسه في اكتشاف الاعمق ، فاذا كانت احزاننا سيفا ، ويا هول غضبة الحزين فانها غير كافية للنصر ، ان غضبنا . وشعورنا بالظلم كشعب ، ووعينا لموقعنا من العالم ، وتعلقنا بالوطن والمستقبل والحياة كل ذلك كان سلاح النصر . والحزن بطبيعته ـ علميا ـ عاطفة هادئة لا تؤدي مطلقا الى العنف ، او الثورة ، او النصر .

والامر عينه واضح على مستوى الفهم التقدمي للتاريخ . بقي ان اشير الى قصيدته « الشاعر والبطل ص ٤٨١ » لاسجل ثلاث ملاحظات :

١ ــ يؤكد الشاعر باستمرار على مكانة الشاعر، وشرف الشعر.

٢ ــ يشير الشاعر بوضوح الى الملوك الظالمين ، وآثار جراح مصر عبر آلاف السنين حتى جاء عبد الناصر « واحد من بيننا » .

٣ ــ ذوبان الشاعر والشعب في البطل .

بالاجمال ما استطاع حجازي الخروج من عبادة المديح . الموروثة ، ولم يستطيع الخروج من الفهم السائد للزعيم والبطل ، ومرة اخرى للانصاف فقد قدم اضاءات صغيرة ولكنها عاجزة عن حمل القصيدة الى صف الابداع .

مرثية لانطاكية ــ العروبة :

حجازي يكتشف العروبة متأخرا ! على أيدي شبان من الجزائر ولبنان وشبه الجزيرة « وتعرفت عليهم في تلك الفترة الاسطورية التي شهدت تأميم القناة ، وخطف بن بيلا ، وتأكيد عروبة مصر بلسان عبد الناصر ، وبسياسته التي شجعت ملايين المواطنين على الاهتمام بمصير الوطن ، واكتشاف روحه حتى يكون البناء الجديد تعبيرا أصيلا عن الروح الكامنة فيه ، ووجدت في الفكرة العربية روح الشعب ، كما وجدت فيها خلاصي الذاتي من قلق فكري عنيف كاد يدفعني الى الانحلال ، او الانحراف « مقدمة اوراس ــ أنا والقضية ص ٣٩٠ » . لقد كتب الشاعر قصيدة العام السادس عشر قبل هذا التاريخ (يناير ١٩٥٦) . ولكن فيما يبدو قاطعا فان اولئك الشبان لم يوضحوا له جيدا معنى القومية العربية، مع أن عبد الناصر عرفها تعريفا واقعيا جميلا للغاية « هي الواقع الذي يجب أن يحس به كل مواطن عربي » ولكي لا نستعجل النتائج علينا ان

نسجل لحجازي انه كتب عن بغداد ، وعن « موطنه الذي ود ان يراه » سورية ، وعن صبي في بيروت ١٩٥٨ ، وعن جميلة بوحيرد ، وكتب قصيدة طويلة عن ثورة الجزائر بعنوان اوراس ، ويعترف انه اعاد النظر فيها عدة مرات ، معدلا مضيفا ، فكيف صور حجازي أروع ثورة في تاريخ العرب الحديث . ثورة الشعب الجزائري الذي ادهش الدنيا ببطولاته ووطنيته ، واصالة امته العربية :

« افواه مظلة قــذره
جاءت من اقطــار الخمر
ص ٤٠٠

(...)
قطاع طريق من احراش الغال
يلوون الالسن باللغة الافرنجية
مازالوا يلتحفون فراء الثعلب
يمشون جحافل فوق بكاء القلب
مازالوا رومانا
مازالوا كفــارا
يرمون على بلدي نــارا
فيموت ملــوك
أبناء ملوك فتحوا اسبانيا
اسبانيا بين يديك شهود
مازالت في متحف مدريد
أردية الملك العربي ص ٤١٢ — ٤١٣ »

١ — الغزاة ذوو افواه قذرة جاؤوا من بلاد الخمر ، قطاع طرق ، متوحشون .

٢ — الغزاة ، تترا ، رومانا ، فرنسيين ، وانكليز — ايطاليين كفار .

٣ ـ عندما يرمي الغزاة النار على بلدي يموت ملوك ، لا افـراد الشعب .

٤ ـ الصراع العربي ضد الغازي عبر التاريخ كان صراع الاسلام ضـد الكفـر . .

ثـم :

(. . .)
الفارس عـاد
مرت الف وثلاثمائة
من يوم رماه المشرق للمغرب
يدعـو اللـــه
يزجي في ظلمات الدنيا فرســه
يدعـو اللـــه
يضـرب
يعطي رأســه
يدعـو اللـــه
الفارس عـاد ص ٤٠٤ ـ ٤٠٥ »

المعتصم يعود بعد رحلة الآلام عبر الف وثلاثمائة سنة . فارسـا يدعو الله فيحقق النصر الجديد على الروم ، ومن الغريب ان في القصيدة اشارة يتيمة للفقــراء .

« واطـل اخيرا يحدونا
بالحريــة
بالشعب الواحد من بغداد الى الدار البيضاء
بالارض لابناء الفقراء
لك مني ملحمة كبرى ص ٤٢١ »

واسئلتنا نحن امام هذا الفهم المفزع للقومية العربية :

١ ــ هل منعت المسيحية الدول الاوروبية من غزو بعضها ؟

٢ ــ هل صحيح ان المقاومة الجزائرية العظيمة كانت فقط ذات محتوى صراع ضد الكفار ؟

٣ ــ في حواشي القصيدة يشير حجازي في الحاشية رقم ٤ « عندما دخل الصليبيون القدس ارسلوا الى البابا يقولون له ان خيولنا تخوض في دماء المسلمين الى ركبها ص ٤٢٩ » فهل يعتقد ان ثورة الجزائر ثار ديني . وليست ثورة شعب اذل ، واستعبد ، وحاول المستعمر الراسمالي تزوير هويته ؟

٤ ــ نحن هناك نناقش الغزو الصليبي ولكننا نؤكد ان الشعب العربي هو الذي تصدى له واسقطه ، وليس الفارس . مهما كان الفارس عظيما ، ومهما عسكر مفهوم الفروسية في عقل الشاعر .

٥ ــ نحن كعرب مسلمين ماذا نقول عن الشهداء العرب المسيحيين الذين سقطوا في معاركنا ضد الاستعمار الغربي .

٦ ــ لنفرض ان الغزاة سكيرون . ولنشتمهم بشرب الخمر (علامة الكفر) . فيل السكر سبب التوحش ، والغزو ، والحروب العالميـة .

٧ ــ ان القومية العربية ليست تعصبا ، ولا انطلاقا ، ولا رد فعل مؤقت وهي ليست بحاجة لاثبات محتواها الجماهيري . ومعاداتها الراسمالية . وطرح مسالة صراعنا مع الغزو الخارجي على انه صراع ديني يذكر كثيرا بطروحات الصهيونية ، والفاشية ، واكيد حجازي لا علاقة له بذلك .

٨ ــ حجازي . هذا القومي المتشنج لا يكتب سوى قصيدة واحدة عن فلسطين (خمس اغنيات للشيء المنسي) .

وعموما فان قصيدة اوراس لم تكن حسنة السمعة شعريا ، فهي خطاب شتائمي مداحي متسر ، وقصائد من هذا « الصنف » تسيء لاعظم، وأروع ثورة عرفها تاريخنا العربي المعاصر .

قبل ان انتهي أود الاشارة الى قصيدة مرثية لانطاكية .

أولا : في شعر حجازي كاملا غياب للاشارات الثقافية اذا استثنيا المعلومات الاولية التي يعرفها طلاب المدارس الثانوية .

ثانيا : جيل الرواد ، رواد الحداثة الشعرية توجه للاسطورة ، والتاريخ ليصور تجدد الامة ، ونهوضها في مرحلتي الخمسينات والستينات ولا للتاريخ العربي الا في حدود وامعتصماه ! .

ثالثا : لكل ذلك لايمكن ان تكون انطاكية في القصيدة سوى انطاكية

رابعا :

« آخر ما استطيع إليه الوصول
وآخر ما تستطيع إليه التسلل ارواح اسلافنا
كنت أشهدها في رماد الأصيل
تتوضأ في الحصن ، ثم تصلي
وتلقي علينا عباءتها القانية

ص ٥٨٨-٥٨٩ »

إذن انطاكية هي الحصن الأخير للعرب ، مؤمنة مصلية ولكن :

« آه انطاكيـة
حين جاؤوك من باب بولس لم يدخلوك
وجاؤوك في هيئة الريح لم يدخلوك
وجاؤوك في هيئة النهر والصيف
لكنهم دخلوا متخفين في هيئة الحامية

ص ٥٨٩ »

نعم الحامية هي التي نفذت الانفصال ، ولكن هذه الحامية لم تكن من الرومان الكفار بل كانت طبقة اجتماعية في سورية لاتريد الوحدة، ولا تؤمن بالقومية العربية ، لان الوحدة مطلب الفقراء ، ولان انتصار القومية العربية يقضي على جشعها واستغلالها ، لقد راى حجازي ان الحامية أودت بانطاكية ، بالوحدة ، ولكنه لم يستطع ان يرى ، أو لم يرد ان يرى من هي هذه الحامية ولكننا نطمئنه ان هذه الحامية لم تكن مسيحية ، ولا رومية ، ولا مسلمة أيضا كانت طبقة خانت شعبها ، وخانت العروبة :

« واخيراً دمشق
دمشق التي ملأت لي كأساً
وهزت وريدي
دمشق التي قدمت لي مقهى
وانا كنت أطلب بعثا
دمشق التي رحلت قبل انطاكية

ص ٥٩١ – ٥٩٢ »

مرة أخرى لايفهم الشاعر دمشق ، فهل هزت قرى الغوطة وريده؟ أحياؤها الشعبية ؟ باعتها المتجولون ، عمالها ، موظفوها ؟ أن الشاعر لا يهتم أبداً بالتشكيلات الاجتماعية لذلك فهو غير معني بالأجوبة .

كلمة اخيرة :

أين يقف حجازي بين أبناء جيله ؟ اذا تجاوزنا الحداثة العروضية الميكانيكية فلن يبقى لحجازي الكثير ، واذا صنفنا الشعراء العرب المبدعين فلن يكون حجازي من بينهم ، ومهما اختلفنا معه ، او اتفقنا فان شعره برمته يفتقر لشرطي الابداع الشعري :

١ – الحدس الشعري
٢ – حدس العالم .

سعدي يوسف :

ثلاث مسرحيات

قصيدة الحتمية والحلم العريض

علي طالب الصراف

المسرحيات الثلاث التي كتبها الشاعر سعدي يوسف في الفترة بين ١٩٦٧ و ١٩٧١ لم تشكل بحد ذاتها منعطفا ابداعياً في ملكوته الشعري . ولعلها توقفت عند حدود العلامه المجرده مثلما فعلت (بمقدار اقل) تجربته في القصه القصيره ، ولكنها نجحا كانت ام علامه ، ام اقل من هذا ، فليس ذلك لان الشاعر بقي شاعرا رحبا متدفق الرؤيا بل لان هذا الملكوت بكليته صار يوغل عمقا على حساب السعه منذ الاخضر بن يوسف ومشاغله (١٩٧٢) حتى الآن .

ولعل اغراء البحث في علامة او تجربة كهذه سيكون بغير قيمه لو انه حاول ان يستمدها قسراً على اساس موقعها في « التجربة » الكلية للشاعر وذلك ماسوف يفقدها (وان دون قصد ، عفوياً) قيمتها الخاصة، المستقلة ، الأمر يمكن ان يكون وحده اساسا صالحا لقراءة هذه المسرحيات مرتين على الاقل ، الاولى لبحث قيمتها كنموذج تجربة تعبيرية تمازج الشعر بالمسرح ، والثانية لبحث قيمتها الجمالية الداخلية في البناء والتشكيل والرؤيا وفي التأثير الحسي المباشر كأساس لامتاع بسيط وغير المباشر كأساس لامتاع ممطى له آثاره غير الآنية .

وثمة اغراءات من نوع آخر ، اقل نسبيا ، في الاهمية . ذلك ان الدخول (عموماً) الى غابة شعره كثيرا ماقد يفاجئنا بكورة استوائية تميزها ، وتجعل الطريق فيها ملتفا ، مشتبك الغصون . قد يدفع للتيه اكثر مما يستطيع منح دلالات وصول امين . وما قد يبدو من اغلاق محكم » ، في الوهلة الاولى ، لرموز هذه المسرحيات ، وتحديدا (حانة الطرق الاربع) وبدرجة اقل (الطريق الى سمرقند) ، انما يدفع لوحده الى قراءة اكثر تأنيا وتدقيقا وفحصا وبروح اكثر ماتكون عدائيه ، الى نقطة يمكن فيها تحقيق الاستقراء ، بشكل ما ، اوليا ، لبعض مايمكن ان يفضي اليه ترابط تلك الرموز وتداخلها ، مع ان « المسألة » ليست اساسا ، مسالة حل رموز وفك عقد . حتى وان ادى بالنتيجة الى ذلك ، بحكم ان قيمتها التفاضلية ، كنتيجة نهائية (وان مرغوب بها كثيراً) ليست اكثر اهمية من بحث قيمة العمل نفسه في كليته اولا ، وكبناء على اساس وحدة وتماسك الشكل والمضمون ثانيا ، وجمالية داخلية قائمة بذاتها من جهة وفي ما قد تشكله من علاقات من جهه اخرى ، ثالثا .

ولربما من غير باب المصادفة ان تكون (حانة الطرق الاربع) هي المسرحية الاكثر قابليه من غيرها على كشف عناصر البناء الاساسية التي اعتمدها الشاعر من مسرحياته الثلاث ، كما لو انها وضعت نموذج،

ركائز باقي « التجربة » (بالمعنى المحدود والمؤقت للكلمة) ، فيما قامت المسرحيتان الاخريان باعطاء التجربة شكلا وجماليه لم تستطع ان تبلغهما مسرحية الحانـة ، لسببين علـى الاقـل ، همـا ، طبيعة موضوع المسرحيه ذو الدلائل التاريخية ونموذج الاحداث التي فرضت شكلا من الحوار اقرب الى الابلاغيه منه الى اي بعد ذو قيمة جمالية بالمقـدار الذي يصل فيه الحوار حدا من الايجاز يصعب معه بقاء الشعر .

من الطبيعي ، اننا قد لا نصل الى فهم المسرحية ــ «القصيدة» لو اننا نظرنا الى كل فقرة فيها نظرة تبحث عن جواب مباشر لتلك الاسئلة التي لاتفتأ تتراكم باستمرار الى ذلك الحد الذي تصبح فيه الاسئلة خاضعة لاسئلة جديدة تزيد في اغلاق الفهم وابعاد امكانية تقريب اللوحة بهيئتها الكليه . وعلى ذلك انما ينبغي القاء نظرة شاملة عليها مجتمعة بطريقة تجنبنا الغرق في بحر مـن التفاصيل لا نهاية له . وبهـذا فقط يمكـن الامساك بعصبهـا الاكثر نبضا وحيويـه ــ اعني الامساك بمقولتهـا الاساسية التي يمكن على ضوءها استيضاح المفاهيم الاقل اساسيه حيث يشبه ذلك نوعا من الارجاع التحليلي بان ترى الكل نظرة تقريبية ، كي ترى بوضوح اكبر الاجزاء المكونه ومن ثم فان معرفة هذه الاجزاء كل على حده وما تشكله في ترابط مع بعضها البعض وما تقيمه ، في هذا الاطار، من علاقات ، فان ذلك سيسمح بفهم افضل للكليه نفسها . وبتكرار المحاوله مره بعد اخرى سيكون كل شيء واضحا . غير ان هذا لايعني الحصول على مجرد « انطباع عام » ، لان ذلك لايتعدى كونه تحديـد مزاجي لحقيقة هي ابعد ماتكون عن امكانية الهجس مزاجيا ، وبالتالي تستعصي على الكشف وتزداد ايغالا في الابهام وافتقاد الوضوح. والذي اعنيه هو التحليل العياني ، على اساس يتعدى حـدود الانطباعـات الابتدائية والتي يكمن خطؤها في انه يصعب ، حتى على اثنين فقط ،ان يتلمسوا رؤيه مشتركه واحده تكون دقيقه ، ولو تقريبيا ، في الوصول

الى امكانية كشف تلك الابعاد التي تحققهـا المسرحيه ـ القصيده وراء ستار تتابع الاحداث الملغز التي تثير دائما اسئلة ظاهريه ليس بالامكان الاجابة عنها دون ان نفتح الطريق سهلا امام تهمة التنجيم !! .

وقبل كل شيء ينبغي فحص التماسك .

اولا : تتابع احداث المسرحية ، في البدء ، تتابعا ايضاحيا حتى يتم حضور جميع المشتركين بعد ان تضعنا الاغنية على حافة تـوقـع حدوث اشياء وافعال تبدو غريبة وكثير التساؤلات .

ثانيا : ليس للارادة اي دور في احداث المسرحية . الشاعر نفسه يبدو شاهداً حياديا يقف على الواجهة الزجاجية للحانة يرقب افعـال شخوصه الذين القى بهم في عالم تزدحم فيه قوى خفيه (قانونيه) للصراع وترك اولئك الشخوص تسير بفعل حتمي لايمكن الوقوف بوجهه . ويبدو ذلك واضحا عندما يقترح يوسف (عامل الحانه) اغلاق الحانه ،ويتساءل صاحبها « قل ما الذي نفعل ؟ » فيجيبه ميخائيل وهو (العامل الثاني)

ياسيدي اجهل ما تجهل
لكنني اعرف شيئاً واحداً عن هذه الحانه
اعرف ان السادة التسعه والعشرين مشتركينا
سوف يصطفون في الحانه
قبل انتهائي من حديثي .. انني ....

... وتبدأ السلسله ، بدخول اول المشتركين .

ولعل مثالا آخر سيكون مفيدا في البرهنه على تقدير الحتميه او اللاارادويه التي تحرك ادوار الشخوص ، وهو ان لا احـد مـن اولئك المشتركين « قرر » (والقرار هنا وقع شكلي فحسب) شيئا ولم يحصل عليه (فيما عدا المشترك الثامن ، وهذا ما سأعود اليه بعد قليل)،وكان

قدرا ما ، ثابتا ، يلاحق الجميع ، وان ماحصل كان لابد له ان يحصل بالطريقة نفسها التي حتمها اختيار الشخوص لانفسهم ، ذلك الاختيار اللغز الذي لايجد تفسيرا له خارج فعالية الحتميه نفسها ، وفي اطارها بالذات .

ثالثا : النتائج التي وصلت الينا منذ الخطاب الذي وجهه اول التسعه ـ (لماذا اول التسعه ؟ مرة اخرى ، ساجيب عن هذا السؤال فيما بعد) ـ وثمة شيئين مهمين في هذه النتائج .

١ ـ انها امتزجت ببناء الاحداث منذ ان كان المشتركون يجيبون على السؤال « كما الفتم ؟ ب لا!! »

٢ ـ المسرحية تبدا بالاغنية وتنتهي بنفس الاغنية الا انها تؤدي دورا « ذرويا » بدلا من الدور الافتتاحي الذي كان لها في بادىء الامر .

رابعا : ولكن ، بصفه عامه ، تفتقد المسرحيه الذروة وحيده . اذ ان احداثها تمضي كما لو كانت على ارض متموجة . وعلى هذا فان نهاية المسرحية لاتشكل في آخر الامر ذروة اعلى ، وذلك انها انما تعود الى ذات المستوى الذي بدات به المسرحيه في الاغنيه .

هل يبدو ثمة تناقض في الحكم ؟

نعم ، ولكن ظاهريا . فالاغنية في نهاية المسرحية تشكل «ذروة» اعلى من نفسها في دورها الافتتاحي ، ولكنها نسبيا غير قائمة بذاتها وبدونها لم يكن بالامكان نقل فعل الافتتاح الى مستوى الاحداث وصراع الشخوص . على ان مفهوم « الذروة » هنا قد يكون محاطا بشكوك جديره بالاعتبار ، ذلك على انه يعني ان ثمة قيمة « عليا تتكشف في لحظة بلوغ « دراما » الحدث قمة متميزه عن مسار الاحداث التراتبي . ولكن قيمة الذروه هنا لاتذهب بعيدا عن نصف مدلولاتها نسبيا . والمعنى هو ان الذروة التي نتحدث عنها في داخل النص قد لا تكون على درجة

كبيره من الاهميه بالمقياس النسبي عـدا كـونها سقفا دلاليا في البناء المسرحي .

وهكذا يبدو البناء متماسكا ـ وتجاوزا للاطاله فان دلائل اخرى مهمة تفيد في تقدير هذا التماسك ، يمكن الاكتفاء بالاشارة المحددة اليها:

١ ـ لا علاقة للاحداث بعصر ما . فهناك فقط تحديد مكاني هـو الحانه .

٢ ـ فعل الاحداث هو الذي كان يشكل اساس البناء وليس الحوار .

٣ ـ الحوار كان دائما بين طرفين اثنين فقط ، ولمرة واحدة غالبا . وليس هناك حوار آخر جانبي او متشعب .

٤ ـ التعددية . اعني ان ليس هناك جواب واحد ولا قدر واحد ولكنها جميعا تفضي الى تعزيز هدف وحيد هو في آخر الامر استمرار الاغنية ونفوذ اول التسعة والى جانبه عاملي الحانه ـ اول التسعه الذي اعتلى كرسي صاحب الحانة في نهاية المسرحية .

نضيف الى ذلك ، ان عناصر بناء الشكل المسرحي تتكامل بذات الطريقة التقليديه للاشكال المسرحيه (الشخصيات ، الحوار ، الديكور في المكان المنظور ، الاضاءة .. .الـخ) في حين لا ارجـاع او صدى ، لا تداعيات ، حتى ان الشخوص لا تفكر ولا تحاور نفسها ، انما تقول فعلها بشكل حاد ومباشر ولا عودة فيه ، وكان ماتنطق به حقائق تجد صداها فورا في واقع التحقيق الفعلي المباشر .

والان يبدو ان رمزا من الرموز الاساسية للمسرحية قـد اعلن عن نفسه بعد النشيد الذي وجهه اول التسعه الى المشتركين .

يا أيها السادة الاعزاء ..

يا ابناء شعبي ، وحانتي وطريقي ..

الف شكر اليكم ..
ايها الآتون في الليل تتقفون مصير الحانة المستباح،
ياامل الشعب ، وياشارة الوفاء العريق
ايها الاخوة العطاش ،
اغني لكم الان صوتكم ، فاسمعوه
مرة ..
ثم مرة ... ردوه .

ويمكن الاسراع بكشف بقية الرموز ، اذ ان الوضوح التقريبي قد يدفع بنا الى اطلاق استنتاجات ربما يصعب الدفاع عنها قبل كشف وتحليل المنطق انعام السياقي للمسرحية . لذا ارى ان من الخطأ الانجرار وراء لذة الكشف السريع للرموز ودلالاتها قبل فحص هذا المنطق واسسه وتحليلهما .

ان اجواء المسرحية في غموضها الابتدائي ، تنطوي على نوع مما يمكن دعوته مجازا « تصاعد افعال » والتي يقوم بها تناوبا عمال الحانة والمشتركون . هذا اولا . وثانيا فان وحدة ما تجمع الجميع حول طاولة واحدة ليقيموا فيما بينهم علاقات لا تبدو بأي حال من الاحوال هادئة وخالية من الصراع . كما ليس فيها اي نوع من الخيار الذاتي . بل على العكس فمنذ ان دخل المشترك (١٥) الحانة دخل صراع المشتركين مرحلة علانية ، وقد كانت مقدمتها حرمان المشترك الثامن من كاسه بالحب .

اعرف ان البار والفلسفة
شيئان لا يفصلان .
وهذا ما قاله ميخائيل ... : و ـ
البار والفلسفة
كالليل والفلسفة
شيئان لا يجمعان

شيئان لا يفصلان
(وبسخرية)
شيئان مستهلكان ...

... وهذا ما قاله صاحب الحانة . ومن هنا نتعرف على تلك الهوة السحيقة التي تفصل بين الفكرين مثلما تفصل بنفس المقدار ، من باب اولى ، بين الموقعين . ويمكن قول الكثير فيما يتعلق بالموقفين المتضادين تحليلا ، وبالتالي مواصلة هذا التحليل بشواهد تمتد الى نهاية المسرحية.

ان اسس الوحدة والصراع والتناقض هي ، اذن ، التي تحدد طبيعة المنطق الذي يسود المسرحية . ويبدو ان تخبئة هذا المنطق المتقنة بمقاطع صغيرة او ربما بكلمتين عاربتين في بنية الحوار لم تات بافتعال من اي نوع بقدر ما كانت اساسا صالحا للوصول بالمسرحية الى نتيجتها المنطقية. واكثر من ذلك فان نوعا من سيادة القوانين كانت من الصلابة بحيث لم يفتا منها زيادة او نقصان ما ، بالمقابل ، وكان نزمتا محكما لا نهائيا ، ظل يسيطر على حركة الشخوص غير ذات السمة وافعالهم المحسوبة بدقة بالغة الحذر والشدة .

والمسرحية في الافتتاح الذي يفضي الى تفاصيل والتي بدورها تمضي الى نتائج تتساوق كليا بفعل الاحداث ومضمون الشكل البنائي للافتتاح، انما تقدم صورة ، لن نفتقدها في المسرحيتين الاخريين ، لوحدة منطقية شاملة ، بقدر ماهي صارمة ومباشرة .

والان ، فقد جاء اوان بحث الاسئلة وكشف الرموز .

اولا : البار ، تحديد مكاني لحياة اجتماعية كاملة بكل ما تنطوي عليه من تناقضات وصراعات وهو ميدان حركة ونشاط الجميع ، وعندمانتبنى فكرة ميخائيل « البار والفلسفة/شيئان لا يفصلان » لا يصعب ان نقول من هذا ان الحياة ــ المجتمع والفلسفة شيئان لا يفصلان . وعندما يقول

صاحب الحانة بانهما « لا يجمعان ولا يفصلان » انما يعلن بتناقضه موقفا لا ارادياً ينسجم في نهاية الامر ورنة السخرية التي يقول بها «انهما مستهلكان» بلا ابالية وبدون اذني اهتمام وكانه لا يأبه بشيء ولا يعنيه من امرهما سوى البحث في السؤال العملي التالي « اين كراسينا ؟ » ويبدأ بعدها كما لو انه بعد نقودا مخبئة ، فالكراسي بالنسبة اليه **وسائل انتاج** محضة.

ثانيا : الجميع يتناولون « قدر » هم بكؤوس معدة ومرصوفة لهم على نحو مسبق . الكاس نفسه رمز قديم للقدرية ، وعلى هذا فان للجميع كؤوسهم الخاصة بهم والتي يشربون منها كتعبير عن الحياة ـ العمر . والجميع محكومون بشربها « حتى الثمالة » ، سواء « احبها » احدهم بالمشنقة أم بالسم ام بالرصاص ... الخ .

ثالثا : الجريدة عنصر جمع بين المشتركين . ولكن كلا منهم يتعامل بها تعامله الخاص ذا الدلائل الحياتية . فهناك من يقراها بصمم ، وهناك من يقراها وهو اعمى وهناك من يستفها قبل الموت بقليل حيث تتضاءل قيمتها الدلالية لتغدو شيئا ما ، مجردا ، يساعد فقط في تعبئة فراغ الوقت حتى لحظة الموت المقرر ... الخ .

رابعا : الكراسي العشرون لم تكن تكفي لجميع المشتركين مالم يلف الموت والفناء بعض المشتركين . وهم كرقم غير ذي دلالة ، برغم ما قد تثيره من اسئلة واستيهامات اضافية ، ولكنها جميعا بدلالة واحدة . فالكراسي (منظورا اليها بغير عين صاحب الحانة كموجود موضوعي) صارت تكفي الجميع ، وبالتالي فان المكان ـ الميدان انما يسع الجميع حتى بدون ان يشعر اي من المشتركين ان ثمة زحمة في المكان . وفي معادلة الموت ـ الولادة والولادة ـ الموت يكون للجميع مكان ما . هذه المعادلة نفسها لا تأخذ اتجاها وحيدا ولكنها لا تبتعد عن تجسيدها العضوي مكانيا ، وتتوقف عند هذا الحد لكي لا تأخذ طابعا رمزيا ، معروف تقليديا . وربما كان هذا ـ اي ايقاف الدلالة عند حدود التجسيد العضوي وليس الرمزي ـ شكلا من نقص كان تجنبه يتقاطع وطابع المنطق التكثيفي الصارم

لحقائق « ليس من السهل العبث بها » ويتقاطع ، مرة اخرى مع بناء المسرحية ، اصلا .

خامسا : المشتركون روادا انتقائيون انما **هم مشتركون** اصليون وشراكتهم انما هي شراكة حياتية موضوعية على الاساسين :

١ ـ المكان ـ مكان الوجود الاجتماعي)
٢ ـ العلاقــات) **في اطار من الحتمية .**

على ان هناك رموزا من نوع اخر ، وذات قيمة تعبيرية اكثر عمقا لم يكن بالامكان الاستدال عليها قبل فحص وتحليل رموز الاشياء ودلالاتها في ذات الوقت يصعب فيه تصور فصل من اي نوع بين تلك القيمتين الرمزيتين اللتين ظلت تقيمها رموز الاشياء و ... رموز « الحركة ـ الفعل » الذي تؤديه شخوص المسرحية . وهي بايجاز :

اولا : كان للمشتركين الاول والثاني خيار يكشفه سؤال صاحب الحانة :

ـ كما الفتم ؟
ـ نعم .
ـ بالملح ام بالعسل .

... ويقرر الاول شرب كاسه بالعسل والثاني بالملح، ولكنهما يواجهان نفس السؤال ، وهما الوحيدان اللذان يكون لهما خيار ، من نوع ما ، لايتمتع به الاخرون . ولا يصعب التوصل في السياق الاخير الى ان مفردة العسل ربما كانت تتابل في « ايقاعها » الفعلي (وليس الذهني والعروضي) مفردة العمل ، ولهذا دلالته التي ستتضح في آخر المسرحية عندما يحتلي اول التسعة (وهو نفسه اول المشتركين) كرسي صاحب الحانة . وليس بدون معنى ان يكون اول التسعة هو اول الحضور،

هذا الحضور الذي يكتسب هنا نوعا من **طابع تاريخي**، وهو الباقي حتى نهاية المطاف حيث ينشد النشيد الاخير . ويعلن ثورته التي يرددهاوراءه الثمانية الآخرون . ويسأل « هل نبدل الزجاجة والكؤوس » ومعه الجواب، لا . لا . ذلك لانها التجسيد المكاني للموجودات الموضوعية . بل سنبدل الصحيفة والحروف ، كتعبير عن رفض كل ما هو قديم الذي يتنبأ بـه ميخائيل في بدء المسرحية عندما يقول ، « كل زجاج قديم/يبدو بلـون التراب » ، والتراب هنا لامعنى له الا بمقدار المعنى الذي يعطيه كشيء يتوحد فيه المندثرات وترتبط به نهاية دورة الاشياء .

والثورة التي يعلنها اول التسعة ، فانها لاتلغي المفاهيم القديمـة فقط بل انها تلغي ايضا ادوات القهر والاستلاب الجماعي وتحقق قلبـا لمعادلات الملكية السائدة ، تجد تعبيرها عندما يقول : « سناكل الوظيفة / ونعتلي الخروف » كمثل اولئك القرامطة الذين قلبوا معادلة الملكية الشبيرة ، ذات الطابع الطبقي الاستبدادي .

والاختلال المنطقي ليس هو اكثر ما يثير في تهيئة الصورة في هذا القلب للمعادلة ، ولكن الفكرة ــ الضد ،الفكرة ــ الثورة انما تقوم بادوات الضد نفسـها معكوسة .

ثانيا : المشتركون الثلاثة الاوائل هم الذين طلبوا كؤوسهم بالتتابع، بالعسل والملح والحبر،وهو مايقابل في دلالته ، العمل ، والارض والفكر . ويأتي بعدهم آخرون يشربون كؤوسهم بالتمر والرز والحب ، تعبيرا عن الخير والعطاء . وقد لاتصعب الاجابة عن سؤال لم يحصـل المشترك الثامن على كاسه التي اراد شربها بالحب . اذ ان « مناخ الاستغلال »الذي يختفي خلف ستر الحالة وعلاقاتها يستطيع ان يمنح للجميع حريـة الحياة طالمـا هم يقتاتون من الجريدة نفسـها ــ الفكر والمفاهيم والعلاقات نفسها ، كما يمنحهم حرية الموت بالطريقة التي يشاؤون ،ولكنه لايستطيع منح الحب لاحد بوصفه قيمة خارج سياق العلاقات المدركة انيا والتي

تكوّن ذلك المناخ . ولانها قيمة مستقبلية يبقى المشترك الثامن في الحانة ولا يخرج لمجرد انه لم يحصل على كاسه ، ويشارك في آخر الامر بالفعل الذي يقوم به زملاؤه الآخرون .

ثالثا : وثمة مشتركون عاديون يقفون على هامش الاحداث حتى النهاية . وبهؤلاء انما تكتمل عناصر البقية الباقية من تشكيل عالم « الواقعية » . الى ذلك هناك ايضا مشتركون لم يصلوا بعد لمزيد من اضفاء الطابع الديالكتيكي او بصورة ادق اصطفاءها في حركة الاحداث في محاولة لتوحيد عنصر الزمن بحضور المشتركين .

ان احداث المسرحية تاخذ هذا المنحى ، فبعد ان يجتمع المشتركون الثمانية ويقولون كلمتهم ، يأتي المشترك الخامس عشر الذي يلقي بصاحب الحانة « في المرحاض » وهو المكان الذي يقابل ما يمكن ان يعني بسهولة مفرطة ومباشرة . المفهوم الشائع للكناية عن « مزبلة التاريخ » .

وثمة ثلاثة انقلابات :

١ — على صاحب الحانة ، يقوم المشترك ١٥ .
٢ — على المشترك ١٥ ، يقوم المشترك ١٧ .
٣ — على المشترك ١٧ ، يقوم به المشترك (أول التسعة) اخيرا !

وهكذا تفتضح المباشرة المفرطة التي تتوارى خلف ذلك الستار الخفيف لافعال الشخوص المسرحية ، الامر الذي ربما لايكلف جهدا كبيرا حتى في ايجاد تصنيف « طبقي » لانتماءات الشخوص ، وتفسير « طبقي » لسلوكهم قد يصل الى آخر التفاصيل الجزئية في حوار الشخوص المقتضب باقصى الشدة . وفي حركاتهم التي يتناوبونها في اطار حدث يبدو طارئا وغير مقدم له .

يبرز هنا هذا السؤال ، بأي مقدار تشكل حركة شخوص المسرحية وحدة الوعي بالفعل ؟ وفي الحقيقة لاشيء في بنية المسرحية — شبه

القصيدة يوحي بتحقيق هذه الوحدة ، فالافعال وكانها معدة وفق مخطط سابق لاارادوي ومسقط خارجيا على ميدان تتابع الاحداث . اذ ان كلا المشتركين ١٥ و١٧ يصبحان رمزا للسلطة دون ان يكون لهما دوافع بيّنه، ومن دون مبررات بالفعل سواء بفعل الاطاحة برمز السلطة ام بفعل ممارسة السلطة . اول التسعة ، يؤدي فقط ، نصف المهمة التالي ، لولا انه يواجه رمز السلطة السابقة (المشترك ١٧) مواجهة ذات طابع مزدوج : فكري واجتماعي،عندما يقول : « سنمنع الفوضى من الحانة»، على اثر « ازدواج السلطة » معه قبل قليل !!

هكذا تبدو « الوقائع » . وهكذا ترسم خارطة عامة ، بلا تضاريس، لمسيرة الحتمية ، يبدو انها لاتبدا بنقطة بذاتها ولا تنتهي نهاية ذات حدود . خارطة بخطوط واضحة ، براقة ، و... مستقيمة (لماذا ؟)

ان مقابلة الرموز بما يمكن ان تشير اليه في الواقع ، قد يكون اسلوبا غير دقيق دائما ، وغير ودي ، مبدئيا مع النص ، اذا ان الايماءات التي تمنحها القصيدة لاتقوم بذاتها وبالتالي يصير من التبسيط والحط القيام بأي نوع من انواع الاحالة او ترجمتها الى اشكالها الواقعية وعناصرها « الملموسة جدا » . فالقيمة الاساسية **للقصيدة** هي ماتثيره القصيدة نفسها من احاسيس جمالية وطاقات تعبيرية خالقة . انها ماتدعو اليه وما تناقضه في آن واحد . الضدين معا .

ذلك لانها عالم قائم بذاته ،، ولكنه مفتوح ،، سواء كان لهذا العالم . عناصر ملموسة واقعيا ام لم يكن . اما معنى رموزها الواقعية فهي ليست بذات اكثر من شأن ثانوي للنهاية ، واحيانا لامعنى له . لكنه قد يكون في وقت ما ، وافضل الاحوال ، ذو اهمية من تلك الاهميات التي تدرج في ادنى « سلم الاولويات » . ولكنا بالقدر الذي يتعلق (بحانة الطرق الاربعة) لسنا حيال قصيدة « خالصة » فليس هناك من القصيدة اكثر من مناخها العام . وقد يغدو الموقف اقل تشددا لو

اننا ناقشنا فيه فقط من زاوية الاجابة على السؤال : اهي مسرحية للعرض ام للقراءة ؟ عندها ستعطي الاجابتين المختلفتين مفتاح الحسم ، او ما يمكن دعوته : « زاوية نظر » اكثر انسجاما .

وقد تصعب الثقة ، من جهة اخرى ، بأن قصيدة ذات طابع تاريخي ـ فلسفي يمكن ان يكون لها سمة جمالية متميزة . ولكن الامر بالنسبة لمسرحية شيء مختلف . وبالقدر الذي يتعلق فيه الامر بالقيمة الموضوعية للعمل فان هذه القيمة ترتبط حتما بالمرجعية الفكرية ، الاساس،وقدرات العمل التأثيرية والتعبيرية في نقلها الى خارج حدود ميدان الانفعالالجمالي **الذاتي .**

على هذا ، يمكن الان ، اخيرا ، تحقيق ماسميناه بـ الارجاع التحليلي ، اي العودة الى الكلية بعد فحص الاجزاء المكونة وبعد تحليل الرموز التي رافقتنا في السياقين المنطقي واللغوي .

وهنا ثمة احتمالين :

الاول ، هو ان يكون البار تحديدا مكانيا كونيا شاملا ، وبالتالي فان الانقلابات الثلاثة التي تشكل جوهر تتابع الاحداث ، تقابل الثورات من المشاعية الى الاشتراكية . الا ان هذا الراي يصعب دعمه اذا اردنا البقاء داخل الحدود التعبيرية التي اتاحها شخوص المسرحية انفسهم وقد يصبح هذا التحديد سيلا وممكنا ، فقط ، اذا تحررنا نحن انفسنا من هذه الحدود بنفس الدرجة التي نحققها نحن لتلك الشخوص ـ اي بفعل ما من خارج البناء ، على اساس تقديري ـ واحتمالي محض .

ان الثاني ، فهو ان يكون البار تحديدا مكانيا ورمزيا للعراق . وعلى هذا فان الانقلابات الثلاثة تؤشر خطا تاريخيا عاشه الشاعر يبدا بانقلاب تشرين ٦٣ وانقلاب ٦٨ ، ويرسم افقا محتملا لمستقبل يرسم ملامحه « اول تسمة » ، قادم ... اخذين بنظر الاعتبار بضعة «حقائق تاريخية» هامة :

١ ــ التآمرية في سلوك المشترك ١٧ .

٢ــ الازمة التي يعبر عنها سلوك المشترك ١٦ وهي الازمة التي اجتاحت الفكر والثقافة والمجتمع والتي تفجرت في اواسط الستينات واظلمت فيها النفوس بشعور الهزيمة القادمة والاحساس العميق بتهمر « الاشياء كلها » .

٣ ــ ان الفترة التي اعقبت انقلاب عام ٦٨ ميزت طابع الحكم فيها بجملة هائلة من القوانين التعسفية وبصورة لم يسبق لها مثيل ،ليس في مجمل تاريخ العراق فحسب بل وايضا في مجمل التاريخ السياسي البشري عموما ، بسوى استثناء وحيد كان يميز نموذجا معروفا من البلدان .

اظنكم تعرفــون
ان نظام الشرب في الحانة
حسب المواد ١٢ ، ١٤ ، ٢٠
وحسب ما اورده القانون
يسمح لي ان امنع الفوضى من الحانة .

ولكن ، ولا اي فوضى كانت يمكن ان تعادل فوضى تلك القوانين.
٤ ــ كون الشاعر منفيا عندما كتب هذه المسرحية ، وربما في اوائل السبعينات .

اما الحانة الرمز ، فهي حانة بالجزائر كان الشاعر يرتادها عندما كان منفيا (نفية الاختياري ــ الاضطراري) وهي حانة تطل على طرق اربعة ، صغيرة ، محدودة الكراسي ، شاحبة الضوء ، ولها الاسم نفسه. لقد كانت الحانة ، مظلمة عادة ، وعادة مقفرة !!!

- ٢ -

على الناقد ان يقول كل شيء يراه في القصيدة ، لانه عندما يقحم الناس في عالم تصوراته عليه ان يثبت بمزيد من الدلالة انه لن يكون اقل اضطرابا كلما ساق دليلا جديدا يدعم قناعاته .

هذا هو خطر الناقد على نفسه . فعندما تعلن القصيدة رؤاها يكون الناقد تقليديا محكوما بأحد اثنين . اما ان يقف خارج رؤيا القصيدة وهو يرتدي بوقار شديد حياده الكهنوتي معطرا بيأسه اللبق ، واما ان يفتعل لها عالما من تصوراته ورؤياه المحنطة ، ولا يكون له ان ينتمي ، ولو مؤقتا ، لعلها يعيش فيه وينقب كل زواياه قبل ان يخرج معلنا تبرأه ونافضا من يديه غبار السفر ، او معلنا نبوآتها ، ولكن ليس قبل ان يتخطى المسافة الفاصلة بين الانتماء المؤقت ، والموقف النقدي ، الذي يحاكم العمل الابداعي على اساس قانونين على الاقل عما : اولا ، جملة المفاهيم والرؤى التي يطرحها العمل الابداعي ومدى انسجامهما وتوافقهما المنطقي داخليا وخارجيا ، وثانيا ، القيم الجمالية والفكرية الموضوعية لواقع العمل الابداعي بوصفه انعكاسا استثنائيا للواقع العام : الواقع الشامل .

ان تحقيق هذه المسافة ممكن فقط من خلال تحقيق الانفصال ، في آخر الامر ، عن عالم العمل والنظر اليه من زاويتين عما ، ما يقوله هذا العمل بدون زوائد مسقطة عليه من الخارج اولا ، وثانيا ما يقيمه من علاقات في طراز خاص ، استثنائي ، ليس مع مصادره الاصلية او مصباته بالذات وانما مع الواقع الكلي . نظرة بدون مجرى محدد غير المجرى الديالكتيكي لهذه العلاقات وطابع تشكيلها .

حالة الطرق الاربعة ، وفق هذا السياق ، مسرحية اقل من نصف شعرية ، لايمكن ان تدع ناقدا يقول اكثر مما تقوله هي بالذات . وربما كان اغراء الكشف التحليلي لترميز الاحداث بهذه الطريقة الحادة والجافة

قد يقود الى مستوى من التبسطية لا تسمح به ولا تتيحه لاحد مسرحية الطريق الى سمرقند . وذلك انما يعود الى شكل بناء الرمز وطبيعته بالذات . فهو هنا ليس بوظيفة تختلف عن وظيفة الرمز في حالة الطرق الاربعة فحسب بل انه ايضا اداة مـن نوع آخر ، وهو الى ذلك غاية بحد ذاته تسير بموازاة الرمز العام للمسرحية .

اذن ، يمكن القول ، ان ثمة بنائين للرمز في (الطريق الى سمرقند) الاول هو رمز المسرحية الكلي ، وهو ما يشكل جوهر البناء العام وهدفه التعبيري والثاني هو رمز المسرحية الداخلي : (الميت) . وهذين البنائين (الجدارين) ينموان معاً بتواز ثابت لايمكن بدونه الحديث عن « وحدة وتماسك بناء » ، وان بشده اضاءة تتناوب بين المشهدين مرة لصالح الرمز الداخلي ومرة لصالح الرمز العام فالمرحلة في المشهد الاول ، هي ارضية واداة « الميت » كرمز مستقل نسبيا . والميت في المشهد الثاني يصير اداة ايصال الحديث الاساسية الى نهايته في فاجعـة الخيبـة واللاوصول .

وللميت في المسرحية سمات مميزة ، كرمز ، هي انه :

١ ــ بلا زمن : انه يطوف في عالم وبيئة مستقبلية غـير محددة تاريخيا . حتى انه لايدرك « اغنية الليل انتهت ، ام بدات ؟ » .

واذا كانت المسرحية نفسهالاتطرح زمنا محددا وان افعالها تمضي في مدى من الزمن المفتوح ، ليس له بداية اونهاية ، بل بدون جغرافية آلية . فان المسافرين هما ايضا ، بدورهما ، لايتقنان الزمن الا... (امس . اليوم . غدا) ، فالاول يخلط ، اما الثاني فينسى و... يتذكر الى دلائل مكانية !

٢ ــ بلا شاهدة ، فالرموز ليس على قبورهم شاهدة ، بل ليس لهم قبو اصلا ، وحريتهم ضرورية ، انطلاقا من قيود الاشياء .

دفنـاه ...
في اسفل التل ، وكان القمر الشاهد
وحينما غاب ، تركنا قبره ، حرا ، بلا شاهدة ،
وكنت تبكي
صامتا ، والرمل ينسل
تحت جفوني ، والصدى ينسل ، والليل .

٢ ـ الشمولية : في ...

انا الذي رأيت ما لا يرى
وانني ارى الذي لا يرى

والميت بصفته رمزا . لا يقف عند حدود الدلالة العامة لوظيفته التي يعبر عنها بصفة اولية في « انني احمل / على كتفي رمال الخليقة ، اني بها مثقل . / ... » ولكنه يصير دليل الرحلة وشارتها (او هكذا يريد ان يفرض نفسه) في هذا الحوار :

المسافر ٢ : انك ميت ...
وان سمرقند ليست بعيدة
وانا سنبلغها ، ان اردت وان لم ترد :
عجلات جديدة
وخارطـة ...
ثم تمضي الدروب العديدات مثل الليالي العديدة .
الميت : ولكنني ، انا ، انبت في صحاراكم صورة للمدينة
واشجارها ، انا اعلنت ان وراء الرمال صواري السفينة .

ما هو ثابت في المسرحية هو ان الميت كرمز انما يأخذ موقعا مدفوعا للوراء ، وطابعه الرمزي ليس من النوع الذي يشكل قيمة تواصل بين

زمنين او مرحلتين . او قيمة هداية او استلهام . ولعل افضل ما يمكن أن يميز هويته . هو ذلك الصراع . تحديدا . مع المسافرين اللذين اكتفيا بان يكون ذلك الميت بالنسبة لهما نجما او صورة من نحاس :

لقد كنت نجما
كنت نجما من النحاس ، وتبقى
ابدا تسكن النحاس مدمى

وهما يمضيان في طريق « لا تشق الحصى فيه الخطى » . ويصلون الليل بالنهار . ولكن . ما معنى هذا الصراع وما الذي يفضي اليه ؟

بالامكان . تصور الامر . على انه . صراع بين الحياة والموت . ولكن المسألة ليست هنا . اذ ان ثمة منطقين يتصارعان في مدار تواصل الموت بالحياة وكلاهما يستمد قوته من طبيعته الجدلية :

الميت : ذاهب ، غير انني
اصل الموت بالحياة
كل ما قد بدأته
بالغ منتهاه
من يحدث ضميره
يلقني
انني خطاه

غير ان الاحالة « للضمير » لا تستبعد سيادة المنطق الجدلي ووحدته مع ان القضية ، اصلا ، ليست قضية « ضمير » مجرد ومبهم بقدر ما هي استعادة تأكيد لسيادة القوانين الداخلية التي تحرك افعاله الشخوص .

اما المنطق الاخر فانه يطرح اسئلة تثير مدلولاتها استنتاجا يقوم على

ان تواصل الموت بالحياة لايمكن ان يكون عـودة حضور لغياب عضوي بقدر ما يكون هذا التواصل اداة . من حيث المبدا . لحضور حسي دائم :

لماذا نحـب الوطن ؟
لانك فيـه ؟
لان شذى الورد فيـه ؟
لان المنائر ليست منائر ؟
ام الغصن اذ يقطع
يعود ، كما كان ، اخضر ، فيه ؟

وكان لابد للمسافرين ان يصلا دون معونة رمزهم . مستثنين دوراً كان يريد الحفاظ عليه . ولعل تسليم الميت باوامر المسافرين . انما يعني استسلاما وخضوعا لمنطق اعلى واقوى هو منطق الحياة ودوران قوانينها في حلبة الجدل الحلزونية . ومع ذلك فان الطابع الجوهري لهذا الصراع يمكن عجسه فقط على اساس وحدته النهائية ورمز المسرحية العام . ولهذا انما يكون للميت اندفاعه الى الامام في ميدانه الخلفي ليكون نجما فقط وصورة من تحاس . ويكون للمسافر الكلمة الاخيرة في المشهد . وعندما يعود الميت مرة اخرى في المشهد الثاني فانه يتراجع ثانية . واخرا . لكنه يقول نبوءته التي تتوافق كليا مع ما سيفضي اليه . كنتيجة . الرمز العام . للمسرحية . وهذا كثيرا ما ينسجم مع دوره الثلاثي الابعاد : ١ ـ كاداة نقل فعل الاحداث الى مستوى رمزها العام .

٢ ـ وكعنصر صراع وتناقض داخلي . ٣ ـ وكرائي مجرد ولكن دونما فعل يصلح للحياة . ذلك ان :

. . . وجهه كوجوه الناس
لكن عيناه مطفاتان .
انه يبصر الطريق ، ولكـن
لا يرى فيه صورة الانسان . . .

الرمز العام . للمسرحية . ينقسم بدوره الى مستويين مختلفين او متمايزين بنائيا . الاول يدور في اطار الرحلة الى سمرقند . والثاني سمرقند نفسها .

ومن الكلية التقريبية نستطيع الحديث عن مدينة فاضلة . او مدينة حلم . غير مغلقة على نفسها ومفتوحة على عالم من اليوتوبيا الفضائية ؛ يجري الرحيل اليها وفقا لقانونيتين . موضوعية (حتمية ، لاارادوية) وذاتية . يكثكها الشاعر باتقان مبالغ به :

وانا سنبلفها ، ان اردت وان لم ترد :
عجلات جـديـدة
وخارطـة
ثم تمضي الدروب العديدات مثل الليالي العديدة

والاتقان لا يتعلق بالدرجة الاولى على تكثيف فعل قانونين في ثلاثة ابيات . ولكنه يكمن في حصار الفعل الذاتي بالموضوعية بدءا ونهاية . (هل تم ذلك مصادفة) . ذلك ان فاعل فعل « تمضي » هو « الدروب » و « الليالي » وليس شيئا اخر . ولكن هل يرهق هذا التحليل المقطع الشعري بان يلقي على كاهله : شكلا للتفسير اراديا ؟ مبدئيا ، لا . ولكن هل يرهق هذا التمييز طاقة الحدث على التعبير . نعم . ولكـن قليلا بفضل انه موظف توظيفا انسيابيا من داخله . ومتوافقا . من خارجه ، مع شكل الكثافة التي تحكم مناخ الحوار .

ما هو اهم ، ان يكون ذلك شكلا جديدا لسيادة المنطق الديالكتيكي في بناء المسرحية ككل ، وتتابع الاحداث جزئيا . وهذا الشكل يتم تأكيده نهائيا . ليصبح قاعدة البناء العامة . في خاتمة المشهد الاول :

بهتت كل صورة ،
امحى البحر في الرمال

نحن في كل دورة
نبصر النيل لا المنال
الاغاني هي المدى .
والاماني هي الرجال

والمدينة الحلم ، سمرقند ، لا تظهر ، بوصفها رمزا مفاجاة ككل . اذ انها تتشكل مثل امنية مهمة وتنمو مثلما ينمو حلم مقاطع بين اليقظة والنوم ، ويتناوب المسافران في بناءها الحلمي ، مرتين ، اذ تظهر في الاغنيتين اللتين غنياها في المشهد الاول . ولن يصعب بالمقارنة البسيطة ، او بتحليل مقارن للمناخ والتجسيد . قياس فارق النمو بين الاغنيتين بوصفهما اداة تجسيد المدينة في الحلم ، من جهة وتشكيلها الرمزي في البناء من جهة اخرى .

ولكن ثمة جانب اخر لتشكيل الرمز القائم ليس هو صورة المدينة او طابعها او ناسها . بل هو نموذج « صراع » الوصول اليها .

ان ايقاعية « سمرقند ليست بعيدة » تتردد في بنية المشهد حتى لكأنها يمكن ان تشكل لوحدها دافعا للمضي سريعا اليها . دون توقف او رغبة للالتفاف وراء يمينا او يسارا . وهي نفسها التي يواجه بها رمز المسرحية الداخلي . حينما يظن ولو لوهلة اولى . ان له دورا عائقيا في طريق هذا الاندفاع المحض والمشتهى في آن :

نصل الليل بالنهار ونسري
نحن والوجد والنجوم القريبة
لا تشق العصى خطانا ، ولا تستبق الريح
اغنيات غريبة
نأكل الرمل مشتهى ،
ونغني الخبز صخرا ،
ونشرب الليل فجرا ....

غير ان الخيبة ـ بمدينة فاضلة ، مدينة ، حلم ، هي التي تظهر مفاجأة عند اللحظة الاولى للمشهد الثاني ، وتكون البداية ، كاي بداية صدمة مفارقة اولى لاحتكاك مدير الحلم بحجارة الواقع الخشنة ، يتبعها ذهول عميق :

كنت اظن المدينة
لها قلعة ..

وتعاقب متوالي يلد الذهول الحيرة ، وتلد الحيرة غربة المسافرين. وبين هذا وذاك يعود الميت مرة اخرى ، ليقول النبوءة وليشهد بحكمته الاخيرة . فسمرقند ليست سمرقند ، وهي ليست باللتي يمكن ان تكون خاتمة للطواف :

سمرقند ..
مازالت على عهدك البعيد بعيده

ان الق الرحلة الى سمرقند ، لا يخبو ، لكنه يقاوم ، والخيبة بكل ما يمكن ان يكون لها من العمق لا تترك خلفها مخلفات من النوع الذي يمكن دعوته ، مخلفات هزيمة او تراجع ، خسران فقط ، ونهاية حلم مؤسس على نكهة الخاصة ، ليس لاجله بالذات ولكن كي يكون في فضاء اخر يعلو فضاء سمرقند الحلم البسيط ـ المثالي .

انه خصائص بناء الرمز ، لا تتشابه ، في كلا المسرحيتين ، كليا وجزئيا ويمكن سحب هذا ايضا في تقدير طبيعة الرمز في مسرحية السجن (حكاية في فصل واحد) التي تبدو بكليتها نشيدا للامل ، وشكلا لامتزاج الصراع ـ الحلم ـ الاماني ، في اطار فن الحتمية وسيادة المنطق الجدلي منسكب في بوتقة فن الشعر اوسع فضاءا مما كان لحانة الطرق الاربعة والطريق الى سمرقند ، وهنا تحديدا انما تكمن اهميتها الخصوصية .

ولكن يجب ، الى ذلك ، التسليم بان تلك الخصائص غير المتشابهة لبناء الرمز ، انما تتوحد على أرضية مرجعية ثابتة لها علائقها المميزة والتي يمكن تحديدها باستقراء عام ، واجمالي ، لمعطيات المسرحيات الثلاثة ، وهي التي تكون الركائز الاساسية لبناء العمل المسرحي بكليته . وهذه العلائم هي :

أولا : ان الرمز يتشكل وينمو على انه اداة للصراع (او انه هذا الصراع نفسه كما في مسرحية السجن) وفعل اساسي فيه مدركا في اطار العلاقات التي تكونها قوانين الحتمية والتي على ضوئها يتأسس كامل الدور التأثيري المناط بالرمز ، مع أن هذا الدور لايطرأ مفاجأة على حركة الاحداث وانما بتكامل تدريجي كلما تكاملت عناصر البناء المسرحي الاخرى وبتوافق منسجم معها .

ثانيا : يستمد الرمز من وحدة وتماسك الشكل والمضمون في البناء المسرحي ، نموذجا لتماسك والنسجام داخلي خاص ، كما في (الطريق الى سمرقند) أو انه يرقى الى مستوى التعبير عن وحدة الشكل والمضمون بوصفه محور البناء الرئيسي كما في مسرحية السجن .

ثالثا : وحدة وسيادة المنطق الجدلي سواء في تتابع نمو الرمز أو في نمو طاقته التعبيرية او في تصعيد تفاعل وحركة الاحداث .

على ان هناك مميزات اخرى لا تقل اهمية وخطورة في تكوين ، او نموذج طرح هذا البعد من ابعاد التجربة ، ليست هي خصائص بناء الرمز وانما هي مميزات طبيعة ما ونوع تأثيره ، تقوم على أساس تلك الخصائص لبناء الرمز .

يمكن تحديدها في اطار البحث عن اجابة ، ولو تقريبية ، لاسئلة ثلاثة ، هي :

١ ــ قيمة الرمز كاداة لتوصيل تأثيري عام .

٢ ــ ايهما اولي . بناء الحدث ام بناء الرمز ؟ وقيمة الرمز كعنصر فعل مشارك من جهة ، واساسي من جهة اخرى ؟

٣ ــ القيمة الجمالية للرمز .

ما هو ثابت هو أن المسرحيات الثلاثة لاتطرح رموزا بوظائف وادوار وسمات داخلية متشابهة ، ومع انها جميعا تنمو نموا انسيابيا وطيدا مع نمو وظائفها الجوهرية وحاجتها لتعبير متوافق وبنية المدن ومنسجم في اطاره بالذات او في موازاته ، غير انها جميعا تبدو في نهاية الامر رموزا مباشرة تطرح فعلها بطريقة لا تترك بعدها اسئلة من نوع ما ، ذلك انهـا تفتح مسارا وحيداً ، لا اراديا ، سوف يصل كل شيء الى نهاية محتومة وربما مقدرة سلفا . ولعل هذه المباشرة هي نفسها التي ينبغي ان تمنح المسرحية دورا تأثيريا ايجابيا ولكن مع ذلك سوف لن يكون باكثر من تأثير عام . ليس لانه لا يثير غير اسئلة اولية وابهام اولي بل لانه طريق فعـل المشاركة الحيوية لشخوص الميدان خارج المسرحية يبدو مقطوعا باجابات لا تثير الشكوك ! . . !

اما مسألة اولية بناء الرمز ام الحدث . فان اتقان البناء الاجمالي للمسرحيات الثلاث وتداخل فعل ونمو الرموز تداخلا حيويا مع فعل ونمو الاحداث افضى ، ولكن ليس تلقائيا ، الى نتيجة منطقية هي تفاعل بناء الحدث والرمز تفاعلا لا يلغي استقلال بناءهما النسبي بقدر مايقوم على اساسه بالذات بطريقة تبدو كما لو انها « لعبة » تناوب اضاءة وتبادل احتلال لمحورية البناء الكلي . ومع ذلك فليس هناك شيء من Allgorgsim كنوع من تبطين الحدث الظاهري بمعاني تسير بمستوى يتوازي مع مسيرة المعنى المعلن ظاهريا ، لانذلك يفترض معنيين ، الاول ظاهري والثاني باطني يلتقيان اكثر او اقـل بمقـدار تقـارب او ابتعاد مستوبي بنـاء المعنى الكلي ، وهذا ما لانجده في هذه المسرحيات بنفس الدرجة من التحديد فالمعنى الظاهري يكاد يكون محكوما . بايحائه الرمزي المباشر ، بالمعاني

الباطنية دون أن يفصح عن معنى مستقل ، خاص به كمستوى ، وهو كشكل بمعنى آخر ، غير ممنوح الهوية دون معانيه الباطنية .

ولعل اصعب تلك الاسئلة واكثرها اهمية ، هو القيمة الجمالية للرمز . واذ ان هذه القيمة ينبغي ان تكون قيمة اجمالية فانه لايمكن تحديدها الا تحديدا استنتاجيا من القيمة الجمالية للقصيدة (والتي ينبغي بحثها على نحو مستقل) فهي عندما تخفت او تتألق اكثر او اقل ، تخفت معها او تتألق ، وربما بتقابل هندسي ، قيمة الرمز الجمالية مباشرة . ذلك ان الرمز لا يعطي جماليته الا في مناخ الشعر العام وعلاقاته كاطار ومحدد لطابع تشكيل البنية .

– ٤ –

القصيدة ، هي ايضا ، لا تأخذ طابعا بنائيا واحدا من حيث الشكل والمضمون ، سواء كان خاصا بها ام بوصفه عنصرا من عناصر البناء الداخلية للمسرحية . فليست هنا لقصيدة واحدة ، ولكن مناخ موحد هو مناخ البناء العام ، وهي التي تنفصل او تتصل ، لتشكل قيمتها الخصوصية ، بمقدار اقل او اكثر بحسب ضرورات تشكيل الرمز والحدث في حركتهما ونموهما كوحدتين مستقلتين نسبيا وآنيا ، وفي اطار العلاقة التي تجمع هذين التشكيلين كعنصري بناء اساسيين ولا ينفصلان عندما ينظر اليهما بمنظار كلية التكوين ووحدته .

وثمة اربع زوايا اساسية ، على الاقل ، يمكن بها قراءة القصيدة في المسرحيات الثلاث . هي القصيدة كأداة ، وموسيقى ، وتشكيل جمالي ، والحدث ، والتي يستحيل بدونها ، تفصيلا ، كافراد ووحدة ، يمكن قراءة الشعر في هذه الاعمال الثلاثة .

اولا : القصيدة كأداة :

١ – الموقف العام : لا ينبغي للقصيدة في المسرحية الشعرية ، ان تكون اداة ، فقط لتوصيل الحدث . لان ذلك من يبدو منح المسرحية شكلا

سيكون في آخر الامر . فضفاضا . طالما ان بالامكان طرح الحدث بلغة **اقل** شكلا **واوسع** قابلية على تفجير طاقة تفاعلات الاحداث الداخلية. وشئنا ام ابينا فان القصيدة المناط بها مهمة محدودة من التوصيل المجرد . على اساس شكلي . ولمجرد اضفاء طابع شعري ، انما تحاصر الحدث اكثر مما تمنحه مداه بكلا الاتجاهين : العمودي والافقي . وهكذا ، لا يستبعد ان تكون القصيدة نقطة الضعف الجوهرية التي ستلقي بالمسرحية ان عاجلا ام اجلا . في شرك من النوع الذي يمكن تسميته . بتسطيح الهدف وتسطيح التأثير .

لذا فالقصيدة في المسرحية الشعرية اداة بناء وتعميق وليست كاي اداة اخرى مضافه خارجيا . وانما اداة اصلية واساسية . بمعنى ان الحدث لايقوم في المسرحية مالم تقوم القصيدة بذاتها بمختلف القيم الحيوية التي تجعل الشعر شعرا . بطاقاته الخالقة . ولكن ليس بمعيار ثابت او مطلق . وانما . فيم مدركة جدليا في علاقاتها بالموضوع والقيمة الاساسية وتتابع الاحداث والبناء تفصيليا من جهة . وكليا من جهة أخرى .

٢ ـ الموقف التطبيقي بهذا نحن مجبرون على اكتشاف ان عناصر بناء القصيدة في المسرحية الشعرية ، انما تتكامل عضويا مع حركة ونمو افعال الشخوص المسرحية ، وبالتالي لايمكن اطلاق حكم ينظر الى هذا البناء من جهة واحدة . فهناك مناخ القصيدة وهناك مناخ المسرحية ، ووحدتها تفترض معايير جمالية لا تفصل حجارة البناء بقدر ما تعالج وحدته . وسواء كانت المسرحية ، كعمل يقوم على قاعدة بناء وتشكيل حدث وغاية ...... قادرة على فرض شروط بنائية (تقنية) على تركيب القصيدة بمقدار اكثر او اقل مما يمكن للقصيدة باضفاء شكل من عناصرها البنائية عدا المسرحية . فان العمل بكليته سيفرض في النهاية ، شروط بنائه الخاصة ، اجمالا ، وحاجاته التعبيرية ، كعمل يرتكز على « يتوحد ويتماسك على اساس » ديالكتيك العلاقة بين الشكل والمضمون

٣ ــ الموقف الملموس : ليس ثمة خط مستقيم . (وهـل يمكن ان يكون غير هذا ؟) (*) . ففي (حالة الطرق الاربع) ليس هناك قصيدة (سوى استثنائين او ثلاثة صغيرين) ، هناك فقط مناخ اجمالي . جسو من امكانية الشعر (!!) ، او وقفه على حافته بانتظار ان تـسقط الاحداث القصيـدة المؤجلة . والطريق اليها محفوف بالحوار الجاف الذي لا يقوم بسوى نشاط ابلاغي محاصر بضيق مداه في بناء الحدث . اما ترنيمة الكلمات القليلة القاطعة فانها تمضي بوتيرة ثابتة لا تخدم سوى ابلاغيـة الحوار نفسـه وفقا لطابعه بالذات .

ولكن الامر يختلف تماما في (الطريق الى سمرقند) . فالقصيدة تقوم بدور بنائي مهم ، كحامل للرمز وكاداة لنقل الحدث الى مستوى اعلى من مستواه التمهيدي . وهي الى ذلك عنصر بناء الحوار الاساسي ولكنها لا تؤدي فقط نشاطا حواريا مغلقا على مهمة التوصيل بقدر ما تعطي للحوار شكلها وطابعها الخاص ، واذ تستقل القصيدة استقلالا : ظاهريا تاما ، في الاغنيتين ، فانها تقوم بدورين مختلفين ، الاول ، كحامل للرمز العام المسرحية ، والثاني كتحديد لمهمة الرمز وابعاده المكثفة ــ المتخيلة .

غير ان الاستنتاج الاهم عن قراءة القصيدة كاداة في (الطريق الى سمرقند) هو انها تبنى من خلال الحدث وتعبيرا من رؤياه ، ولكنها لا تقف عند هذا الحد ــ ذلك لانها انما تميد بدورها بناء الحدث ، ولكن ، وفقا لقوانينه الخاصة .

الى ذلك ، فاننا بقراءة مسرحية السجن ، نقع مرة اخرى على ملامح مختلفة لبناء القصيدة كاداة عن المسرحيتين الآخريين ، الى الحد الذي

(*) فالموقفين العام والتطبيقي اذ يبحثان في قيمة العمل الابداعي ، من جانب معين ، بوصفه وحدة شاملة فانهما لا يادسان العمل بصفته قيمة مطلقة ، ولكنهما ، ايضا ، لا يسيئان اليه بافتراضات لا تدعمها قوانين البناء والشكل التي ينبغي ان تنسجم ، بدرجة ما ــ بطريقة ما وبتنوع لاحصر له ، مع مضمونه ليشكلان وحده ديالكتيكية متحققة داخليا ، وقائمة بمفردها .

يمكن به القول ، اننا لسنا امام امكانية او عدم امكانيـة خط مستقيم واحد ، ولكننا ازاء ثلاثة خطوط متمايزة .

ان صوت الشاعر الذي لا يختفي في صوت الجوقة ، يمكن همسه مستقلا من داخل الزنزانة ايضا ، وبتتبع ما اقيم على هذه الارضية نجد ان القصائد تتحول الى ان تكون بمجموعها بناء المسرحية الاساسي . ولا يلعب الحوار كاسلوب ، الا دورا ثانويا وتمهيديا فقط .

لذا فان مناخ المسرحية ، ورمزها ، وغاياتها التعبيرية ...... تتشكل على اساس جمعي لا خلال قيامة كل قصيدة بمفردها ، كوحدة بناء مستقلة بوضوح ، وكما لو انها اقيمت على ارض منبسطة واحدة . والعلاقة الوحيدة التي تجمعها هي علاقة وحدة البيئة والاجواء والبناء الافقي متجاورة الى بعضها البعض على هذه الارض الواحدة ، لكانها ستفضي في آخر الامر الى رسم ملامح سجن او زنزانة رسما حسيـا ماديا ملموسا .

ثانيـا : الموسيقى :

لم يعد الان ، ثمة ادنى شك ، فان العروض كمحدد ايقاعي ، لا يشكل لوحده ، القيمة الموسيقية للقصيدة اذ تقف الايقاعية الداخلية للقصيدة ونموذج تشكيلها ، الى جانبه ايضا . سواء لوحدها ام باضافة عناصر اخرى اقل ام بموازاتها في الاهمية ، كمحدد آخر (بالمعنيين ، المشـارك او البديل) لهذه القيمة .

ولربما كان من النافل البحث في كل التفاصيل والعلائم التي لاتشكل بحد ذاتها اضافة من نوع ما ، او تحديدا تمييزيا يفيد في تأشير ملمح اضافي لملامح التجربة ....

تحديدا ، من بين ثلاث مسرحيات ، فان اثنان منها يمكن عدهمـا مسرحيتان شعريتان ، بالمعنى المناسب . ولعل مسرحية السجن اهمهما

في هذا المضمار لسببين هما ، طبيعة بناءها بالـذات كتشكيل جمعي، موحد الصيرورة ، ولان مسرحية (الطريق الى سمرقند) لا تشتمل على كل ذلك التنوع الموسيقي الذي يميز مسرحية السجن .

فالاخيرة ، تطرح دفعة واحدة اربعة انماط من التشكيل الموسيقي، ظلت تلازم تجربة الشاعر ، ولم تزل تزداد تعميقا لتظهر باشكال متجددة، حتى الان .

١ ـ التدوير الحر :

بين وادي النعاس ، واليقظة ، الجمـر ـ
وبين النعاس ، والموت ، بيتـي
افتحوا ، افتحوا ، النوافذ للنخـل
أريد النخيل يشقى صوتي
في الجفون الاسفنج ، في السجن الشاحب

غير ان هذا التدوير لايكتمل قبل ان ينفتح على / او ينغلق بيت يقيم توازن المقطع المدور ـ واذا كان من الجائز رسم شكل بياني لموسيقى المقطع بالطرق الهندسية فانه سيبدو كما في هذا الشكل :



وحيث ينغلق المقطع على النحو التالي :

في تمرة على شفتي طفل ، وفي طلحة
على كف زارع
افتحوا ، افتحوا النوافذ ، فالوديان تناى
وتضمحل الخيول
ان افراسها على صهوة الغيم ،
واعرافها الندى ، والذهول

٢ ـ التدوير المتسلسل (*) الذي يميز القصائد الغنائية ، وهو ما يظهر في اغنية الجوقة :

في اعلى النخلة عصفـور
يهو بجناحيه النـسر
في « باب سليمان » المد
ووراء البحر ، امصاري
والميناء الابيس ، والهند
وسمرقند
والنجمة والسـور .

حيث تبدأ الاغنية بموسيقى دائرية تتسلسل تسلسلا تتابعيا ، يميز اغاني الاطفال وذلك بانغام تدور وتلتقي كمماس دوائر اخرى ، وحيث تتوالد الدوائر دون ان يبدو ان ثمة نهاية ما ستحددها كسلسلة مفتوحة افقيـا ؟

* * *

٣ ـ التدوير المتداخل ، ذلك بفتح دائرة ايقاعية ببيت اول ، وفتح ثانية في البيت الثاني ، ولكن الدائرة لا تنغلق الا بعد اغلاق الدائرة الثانية. اي بعد اكتمال دوران النغم لتقيم الدائرتين (داخليا وخارجيا) حالة تماس ثالثة،وفيما يمكن ان يشبه ولادة وموت الدائرتين الموسيقيتين:

فلننم نصف سـاعة
وليكن ما يكـون
ما تراه العيـون
تعتليـه الشجاعـة

(*) المقصود ، ليس التدوير المعروف ، ولكن التدوير الموسيقي المأخوذ بالمعنى البياني ـ الهندسي لنمط التشكيل الموسيقي .

ان هذا النمط من التشكيل الموسيقي يمتد على مساحة زمنية طويلة في تجربة الشاعر قبل المسرحية . وظل يظهر دائما حتى اعماله الاخيرة . غير ان هذا لايعني انها لاتتناوب الاختفاء ايضا .

٤ — التجربة الإيقاعية الاخيرة : حيث يظهر هذا التشكيل مرتين . ولكن على هيئتين مختلفتين . الاولى في اغنية سمرقند بين التلال في مسرحية (الطريق الى سمرقند) بان يستمد ايقاع الاغنية الاساسي من ايقاع الضربة الاخيرة على قيثارة المغني : « سمرقند بين التلال » كأساس موحد أكثر مما تفعل القافية ويفعل الوزن على الاقل لانهما لا تأتيان سياق التناغم الا خارجيا . اما الثانية ففي في النشيد الاخير لمسرحية السجن ، وذلك بان يتم تحقيق دوران النغم في البيتين الاولين لكن بيتا ثالثا يقيم ضربة ايقاعية ترتبط بالنغم (بفعل القافية الموحدة) لكنها تستقل عنها بنفس المقدار كما لو انها تشكل مثلثا خارجيا لدائرة النغم :

الصواري لها اجنحة
والنخيل له اجنحة
والجبـــل
مروحـــه
والنوارس حول الشــراع
كالمناديــل قبــل الــوداع
والامـــل
كالـــذراع

ولكن . وباي حال . فان في « تجربة الشاعر » اشكالا موسيقية غاية في السعة والتنوع . ولربما سيكون مفيدا ان يتم بحثها بصفة مستقلة . ذلك لانها ستضيء بعدا هاما واساسيا في بناء القصيدة عنده ، بعدا يبدو متميزا فيه تميزا واضحا .

ثالثا : القصيدة كتشكيل جمالي :

ليست الصورة هي وحدها التي تقيم اساس التشكيل الجمالي ، اذ ان بناءها غالبا ما يكون قائما على اساس وحدته ببناء المقطع الشعري اجمالا ليشكل صورة شاملة مترابطة الابعاد ومتداخلة ببعضها . وهي هنا ليست هدفا قائما بذاته معزولا عن غايات المقطع التعبيرية . فالصور لا تقيم حاجزا من ضوئها بالذات يمنع قيامة التشكيل الجمالي ككل :

شرفة في التلال الخفيفـــة
يزرع الفجر فيها الصنوبر بين الزهور
العريضـــة
شرفة ام سفينة
انني في السفينة امضي ، ولا اقلع
انني اغرف الماء في راحتي
انني اغرف
عند ســـور المدينـــة .

كما ان المقاطع نفسها التي تبدو مستقلة عن بعضها ، انما تقيم توازن المناخ العام للمسرحية من خلال تناول عطاءاتها في رسم.. التعبير .وهكذا فان الاصوات الثلاث في مسرحية السجن تقدم رؤية تجمعها ارضية واحدة ولكن من ثلاث زوايا مختلفة .

وثمة استخدامات متعددة للتشبيه ، لاتنفصل هي ايضا عن وحدة المقطع لتؤدي هدفا وحيداً هو التراكم التفصيلي لتجسيد الرؤيا بعلامة الاشياء وعلاقاتها . فهناك التشبيه البسيط : « ينتثر الحصى ذهب وفضة » . « الجبل مروحة » . « الامل كالذراع » . وهناك التشبيه لغايات تعبيرية مباشرة ، « الاغاني هي المدى / الاماني هي الرجال » . وهناك التشبيه الذي يوسع حدود الصورة بوصف حسي،« كنت مسجى

على الصخور ، وكانت / زهرة الليل تستقر عريضة / فوق عينيك » وكوسيلة لتعميق ملامح المشهد ، « سأتركم هنا / تتنفسون عفونة الاسماك في الارض » .

اما المجازات فتؤدي المهمة ذاتها حيث لاتشكل : « وادي النحاس »، « الفصن السجين » .... الخ . قيمتها الا بعد قيامة الصورة الكلية بوصفها حجراً في جدار موحد . ولكن ليس كاي حجر .

رابعا ـ الحدث :

خارجيا ، تبدو القصيدة في المسرحيات الثلاث كما لو انها اداة تسجيل لحدث غائم ينمو بداخلها . غير ان مفهوم « الحدث » هنا لا يمكن الاستدلال عليه بنفس السمات الشائعة التي تميزه كمفهوم مسرحي خارج دائرة الشعر . فالحدث هنا متنوع بالقصيدة وهي حاملة وبانية ، في نهاية الامر ببنائه الاخير العياني وهو لا يدخل في بناء القصيدة ، من جبته ، الا بمقدار كونه « مواد اولية » تنتظر امر التشكيل وتفرض شروطها .

ولكن ينبغي التفريق ايضا . فالمسرحيات الثلاثة لاتطرح بناء متشابها للحدث . ففي (حانة الطرق الاربع) تتابع الاحداث تتابعا افقيا بمنأى عن الشعر او على حافة احتماله . اما في (الطريق الى سمرقند) فان الحدث لا يشكل سوى قيمة جزئية في الرؤيا ـ الحلم ، وليس الحوار وتفاصيل المشهد الثاني (بخاصة) بمعناها الحدثي بالتي يمكن ان تكون قيمة تستقل عن الرؤيا ككل وموحد اما في مسرحية السجن فليس هناك حدث قط بمعنى جزئي ، والحوار نفسه لا يسخر بوصفه عنصر من عناصر تشكيل او بناء الحدث . هناك مشهد عام او صورة واحدة كبيرة لا تتحرك اجزاؤها باي تكوين حدثي وانما باتجاه قيم ترسم ملامحها (الجوقة) في بداية المسرحية ، ونشيد الامل العريض في آخر المسرحية .

غير ان هناك محدد عام لا ينبغي استبعاده ، ذلك هو أن الاحداث كجزء عن رؤيا والرؤيا نفسها ككل ، لا تجري في المسرحيات الثلاث الا وفق ضرورات ثابتة ، لا تستطيع فعالية الشخوص أن تلعب فيها دورا اكثر من دور ثانوي محكوم باشتراطات موضوعة سلفا ، فلا السجان باق ، ولا الميت ـ الرائي بقادر على الحيـاة في سمرقند ولا شخوص الحانة قادرون على تغيير نهاياتهم ، اذ ان ثمة قانون عام وخفي هـو الذي يحكم حركة الجميع ويوسد نهاية افعالهم الى هدف محدد هو في النهاية أيضا انتصار الحتمية وعلاقاتها القانونية « بالموضوع » ـ العالم .

ـ ٥ ـ

الآن فقط ، يمكن قراءة الشعر . وحالما نبدا سيواجهنا سؤال : إننا نقرأ شعرا ممسرحا ام مسرح شعري . ولا أظن أن هذا مجرد تلاعب لغوي ، اذ ان ثمة فرق هام لا بد له أن يساعد في تحديد « الاولي » في التجربة .

لا بأس في التوازن كحل وسط . لكنه حل سريع وشكلي . «توفيقي» لا مبرر له . والمسرحيات الثلاث لا يمكن ان تدعمه « بمزيد من الثقة » . . . وسنحيل الى اولية الشعر ، بعد اكتشاف بسيط ، عيني ، هو أن هناك اربعة عناصر ، اشكالية ، على الاقل تواجه المسرح في التجربة .

١ ـ الشلل النسبي في الطاقة الحركية لشخوص المسرحية .

٢ ـ ضيق الحدود التقنية المتاحة من داخل العمل المسرحي .

٣ ـ الرمزية المغلقة بالنسبة لمشاهد العرض الاول .

وهذه جميعها هي التي سوف تطرح ثقلها ، كاملا ، أمام الاشكالية الرابعة ، الايصال ، كمهمة اساسية من مهمات المسرح .

ولكي نقرأ الشعر ، لا بد عموما من استيعاب دور القصيدة . وليس هذا لسوى موقف عام لا يمكن بدونه قراءة القصيدة قراءة حيوية : نابضة ، ومشاركة ليس في فعل التلقي بل ربما أيضا في حس وادراك فعل التكوين .

فالقصيدة ليست « قبل أم بعد » عناصرها الاولية المنشئة . انها « من خلال » هذه العناصر وهي ليست هذه العناصر نفسها ، ولكن اختلاطها برؤية آنية جدا ، لحظوية جدا ، مكونة عالما فريدا خاصا بها ، لا يشبهه شيء ، ويمكن ان تكون مشابها لكل شيء ، بسيطا وفذا .

والقصيدة لا تخرج من التجربة والتأثر والرغبة فحسب ، ولا لكي تقول شيئا ما ، بالضرورة ، دائما . انها ربما تكتفي بطاقة الحس وتحويل النظر للأشياء تحويلا داخليا ، شعوريا ، أرهف بمعاني انسانية اسمى ، وعلى هذا فان الشعر خالق من نوع ما . . . .

والقصيدة ليست تجميلا للواقع ذاته . وليست « جمال الواقع » . وليست تعبيرا شكليا عنه . وليست احساسا مضمونيا به . وليست قيامة مشاعر اخلاقية ، وليست يوم حشر لانطباعات سمينة ، وليست فذلكة حسية ، وليست « قول مجرد » . وليست بالضرورة « شيئا » جميلا ..... ولكنها قيمة تستقل عن الواقع بذات القدر الذي تتوحد فيه كطاقة حس جمالي خلاق ، ورؤيا نبوية متفجرة ، شكل خاص من العلاقة وضدها ، بالواقع وضده . لا تقول شيئا بذاته ولكنها تقول كل شيء . اداة فعل لاعادة نحت الواقع وحجارة الروح ، ليس نحتا متخيلا فحسب وانما نحتا حقيقيا بتغيير النظرة والحس والتأثير والانفصال والتفاعل في واقع نغيره نحن باستمرار ، ليس خارج اطار العلاقات القانونية الموضوعية وانما بذات روح فعل هذه القوانين وانسجامها الشامل .

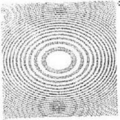
على هذا ، بأي مقدار تحقق الشعر في التجربة في اطارها المسرحي ؟

وذلك ما لا ينبغي ان يجيب عنه ناقد ، اي ناقد ، بدون حذر شديد. لانه عندما يحقق دوره لا يجب عليه ان يلعب دور كل الآخرين ، نيابة . ذلك ان على الناقد ، عندما يدخل عالم القصيدة ، ان يعرف حتى كيف تغفو الكلمات وبأي دثار تتدثر في ساعة برد وفي اي نوع من الغرف يتم زواجها وكيف ترقص موسيقى القصيدة وكيف تلهو فيها الطفولة . ان عليه ان يعرف كل هذا . **يعرف ويصمت** ، ولا يقول اكثر مما تسمح به القصيدة نفسها .

وهل يعني هذا تقديس (او تقديم اية نظرة خشوعية) للقصيدة ؟ بالطبع ، لا .

★ ★ ★

ملف المعرفة



عبدالله عبد:

أزمة الواقع وملامح المستقبل في أدب عبدالله عبد

يوسف سلمان

قصة عبدالله عبد: الآفاق والمرتكزات

أحمد المعلم

عبد الله عبد :

أزمة الواقع وملامح المستقبل في أدب عبد الله عبد

يوسف سلمان

بالرغم من قصر الحياة الأدبية للأديب الراحل عبد الله عبد فإنه استطاع ان يبدع اسلوباً متميزاً في فن القصة العربية الحديثة ، واهم مايميز عبد الله عبد عن غيره من الأدباء هذا الاندغام بين فنه والواقع ، فالواقع في قصته ليس ظلالا او ملامح وانما حضور تنتفي فيه الفروق بين الفن والحياة .

وقد صدرت له قبل رحيله مجموعتان قصصيتان هما « مات البنفسج » ١٩٦٩ ، و « السيران ولعبة أولاد يعقوب » ١٩٧٢، ومجموعتان للاطفال هما « العصفور المسافر » ١٩٧٥ و « الطيران الأول » ١٩٧٧ ، وبعد رحيله أصدرت لـه وزارة الثقافة مجموعة « النجوم » ورواية « الراس والجدار » ١٩٧٧ ، وربما كانت المجموعة الاولى « مات البنفسج » اكثر الاعمال شهرة وافر حظاً في الدراسة والاهتمام بيد أن المجموعات الاخرى لاتقل عنها قيمه ، بل ربما رسخت أسلوب عبد الله عبد في كتابة القصة وعمقته حتى تـوضحت معالمه واتجاهاته ، ومن هنا فقد آثرنا ان نبحث في آثاره كلها ونقف فيها على:

- الدلالة الرمزية وطبيعتها
- ازمة الواقع وملامح المستقبل
- الطفولة وقيم الثورة والنفي للواقع

الدلالة الرمزية وطبيعتها

ان دراسة الرمز كاسلوب من اساليب كتابة القصة عند عبد الله عبد ليست هدفا وغاية نحاول الوصول اليها بعد بحث وتمحيص وانما هي وسيلة للعبور الى عالم القصة لديه ، فكثيرا مايتوارى هـذا الاديب وراء الرمز والاسطورة حتى يستوجب الشكل الفني للقصة نهجا تفسيريا تفك من خلاله الرموز للوصول الى الحقيقة ، وهذا النهج لايتم بتناول هذا الرمز كاشارات معينة او دلالات جزئية محددة أو كنايات مباشرة او تعبير حرفي عن الواقع ، وانما بأخذه كدلالة عامة واثر كلي شامل وكطريقة في التعبير عن الواقع تكشف وتعري وتضيف وتخلق .

فالرمز عند عبد الله عبد أداة فنية اساسية في التعبير والنقل والتصوير ووسيلة للكشف والخلق والابداع لكنها بقدر ماتفرض نفسها

كاداة وحيدة في بعض القصص فانها تتلاشى وتبتعد وتنعدم في قصص اخرى مما يثير التساؤل عن الاسباب والدوافع في اعتماد هذا الرمز اسلوبا للتعبير وشكلا فنيا في كتابة القصة .

ان عبد الله عبد يتناول الواقع بطرق مختلفة ويعبر عنه باشكال متنوعة لكن الملفت للنظر هو استخدامه للرمز كاداة فنية وحيدة كلما حاول ان يقترب من الواقع السياسي ، بينما نراه يبتعد عنه حتى يصل الى مباشرة واضحة حينما يتناول جوانب الواقع الاخرى ، ان لجوءه الى الرمز في نقل وتصوير حدث او واقع سياسي وعدوله عنه في معظم قصصه الاخرى « ونستثني من ذلك قصص الاطفال » يجعلنا نتساءل حول رغبته الفنية في ذلك ، ان كانت سببا جوهريا في انشاء هذا اللون من التعبير في ادبه ، فهذه الرغبة لاثراها ملحة في قصص مجموعاته الثلاث « مات البنفسج ، السيران ولعبة اولاد يعقوب ، النجوم » الا في قصته السياسية « ان صحت التسمية » فمجموعته الاولى « مات البنفسج » تضم ثلاث عشرة قصة تصور جوانب الواقع المختلفة بتلميح ظاهر ومباشرة واضحة الا في ثلاث منها « الملاح وسر البللوره ، ارض الرجال ، ديكانا » . فانها تعتمد الرمز في التصوير والتعبير وهي القصص الاكثر قربا والتصاقا بالواقع السياسي ، ولا يختلف الامر في المجموعتين الاخيرتين ، فلماذا تبرز الرغبة الفنية هنا ، وتتلاشى هناك؟ الا يعني هذا ان هناك دافعا آخر اكثر تأثيرا في ذلك من الرغبة الفنية في استخدام اسلوب ابداعي متميز ؟ ان هذا مانميل اليه دون ان ننفي اثر نزوع الكاتب في امتلاك اسلوب فني خاص له ميزاته وخصائصه .

ان صور القمع والاضطهاد وعجز الانسان عن مواجهة الواقع تدفع بشخصيات عبد الله عبد الى الابتعاد عن الحياة لتعيش احباطا يجد تعبيره في سخرية مؤلمة تنم عن شعور بالغربة ، غربة تتلامح ظلالها هنا وهناك في قصة « الوهم والحقيقة »(١) وقصة « السلطان العجوز »(٢)

(٢،١) مجموعة النجوم

وقصة « الملاح وسر البللورة »(١) ولكن دون أن تطفى وتنتشر ، وهكذا فان شعورا خفيا بالغربه قد يكون سببا في لجوء عبد الله عبد الى الرمز في تلك القصص التي تحاول نقل وتصوير بعض جوانب الواقع طالما أن هذه الغربة لاتجد نفسها الا في هذا الرمز . ولكن عبد الله عبد رسم صورا متعددة لغربة الانسان في واقعه دون أن يعتمد الرمز كأسلوب في التعبير عنها وهذه الصور نجدها في قصة « غربة »(٢) وقصة « وحدة امرأة »(٣) وقصة « المتشرد »(٤) وقصة « النوم »(٧)، وهي صور توضح بجلاء فعل العلاقات الاجتماعية السائدة في صنع القطيعة بين الانسان ومجتمعه وفقدان التواصل الحي وخلق الازمات النفسية والروحية ومن هنا يبدو أن الشعور بالغربة ليس سببا كافيا في استخدام الرمز واعتماده كوسيلة للتعبير وربما كان هذا السبب اقل تأثيرا — في القصة السياسية — من السبب الاول بالرغم من تلامح آثاره ووجودها .

وحينما يرى عبد الله عبد أن الكلمة في مجتمعه « سيف مشرع » فلا بد أن تبحث هذه الكلمة عن طريق تتجنب بها اثارة حفيظة الاقوياء وغضب السادة والاوصياء ، وتتقي ضرباتهم وطعناتهم فتتخذ من القناع مجنا لها تدفع به سهام السلطة واتهاماتها ، فالخوف والحذر يمنعها من الظهور الا مقنعة وخاصة في القضايا التي يشكل ظهورها فيها عارية من كل قناع خطورة كبيرة ، خطورة لاينفع فيها حسن النية ولانقاء السريرة ، فالتعرض للقوى المسيطرة في المجتمع وكشف حقيقتها وجد تعبيره في قصة « ديكنا »(٦) ، وقتل القضية والاجهاز عليها ارتسمت

---

(١) مات البنفسج

(٢–٣) مجموعة السيران ولعبة اولاد يعقوب

(٤) مجموعة مات البنفسج

(٥) مجموعة النجوم

(٦) مجموعة مات البنفسج

صورته في قصة « الذبيحة »(١) أما التآمر على هذه القضية فقد وجد معادله في الاسطورة الدينية « السيران ولعبة اولاد يعقوب »(٢) ، ولطالما ان الكلمة ــ الحقيقه ، في مثل هذه القضايا اتهام وجريمة فلتخف هذه الكلمة حقيقتها وراء الرمز والاسطورة ، ومن هنا نستطيع ان نقول: ان الخوف والحذر من اكثر الاسباب تأثيرا في صناعة الرمز واستخدامه في القصة السياسية ، واذا كنا نرجح هذا كسبب رئيسي وجوهري في مثل هذه القصص فاننا لاننفي تأثير السببين الاولين .

وبعد كيف يبدو هذا الرمز ؟ .

ان الاسباب السياسية والاجتماعية والفنية التي الجات عبد الله عبد الى الرمز كاسلوب واداة للتعبير جعلت هذا الرمز متفاوتا في وضوح دلالاته ، فالتعبير عن الفكرة في شكلها الاولي يحمل من هذا الرمز رمزا شفافا موحيا ، تخرج الصورة فيه الى دائرة الواقع لتكون اكثر دلالة، وتتداخل اجزاؤها لتقدم انطباعا عاما واثرا شاملا تساهم في تعميقه اجزاء نافرة تتلامح ابعادها في الوان الصورة وامتداداتها ، فالدلالة العامة في الصورة الرمزية التي احتوت قصة « السيران ولعبة اولاد يعقوب » سمحت للعديد من الجزئيات بالكشف والتوضيح وبالتالي في تعميق الدلالة وشمولها ، وقد يزداد دور هذه الجزئيات حتى تغدو ــ في بعض الاحيان ــ صورا متلاحقة لها دلالاتها الخاصة ، يصل فيما بينها هذا المعنى العام الذي يرف ويلوح دون مباشرة او تحديد ، فالصورة في قصة «الجياد في الاستعراض » تجزات ثم تلاحمت الاجزاء في تتابعها وتلاحقها ليكتمل إطارها العام في لوحة نهائية ، وهذا التجزيء في اللوحة العامة لايفقد الرمز خواصه بل يبقى محتفظا بشفافيته وايحائه .

(٢،١) السيران ولعبة اولاد يعقوب

لكن هذا الايحاء بالدلالة والمعنى يضيع ـ احيانا ـ في متاهات الصورة وألوانها المضطربة فيجنح الرمز حينذاك الى الغموض والاضطراب ، ويزداد الرمز غموضا واضطرابا كلما شعر عبد الله عبد بضرورة تجاوز الواقع وتغييره ، يبحث عن طريق للخلاص واسلوب للتغيير فلا يراه الا من خلال غلالة ضبابية تتبدد احيانا امام رؤيته النافذة وتتكاثف أحيانا أخرى لتحجب عنه الحقيقة وتصبح عرضة للضياع ، وقد تكون الاوضاع الاجتماعية والسياسية التي تحكم الواقع سببا لهذا الاغراق والاضطراب في الرمز ، ولكنها ليست كل شيء فيه والا لفشي هذا التعتيم كل الرمز عنده ولكان الغموض والاضطراب صفات مميزة له دون غيرها ، فماذا اذا ؟ .

يقول بليخانوف : « اذا كان المؤلف يفكر بالصور في حال كونه فنانا فسيفضي غموض تبشيره لامحالة الى عدم وضوح صوره وعدم دقتها »(١) .

انه الوعي ، الحالة الواعية التي يعيشها الكاتب ، تشير اليه وتأخذه بيده ، تلبسه الالوان وتوحي له بالصور ، ونستطيع أن نقول واثقين أن ذلك يشكل سببا رئيسيا في غموض الرمز واضطرابه ، لان هذا الرمز لا يبلغ حد الاغراق في الغموض الا عندما يرى عبد الله عبد ضرورة التغيير في المجتمع فنراه يتلمس الطريق الى ذلك بتردد واضطراب فالحقيقة في قصة « الملاح وسر البللورة » بقيت ضائعة ، والملاح الذي يحمل هذه الحقيقة بقي تائها بعد ان صرع كل الحيتان وبصق عليها ، والفتاة تملك نصف الحقيقة ولو ملكت كل الحقيقة لحدثت المعجزة ، فما هي المعجزة ؟ هل هي اكتشاف سر البللورة ورؤية الملاح التائه ؟ اذا كان ذلك فكيف تجتمع الحقيقة والضياع ؟! وكيف يبقى من يحمل الحقيقة ضائعا ؟ فهذا الارتباك والتشويش ما هو الا انعكاس لقصور في ادراك الحقيقة والتبشير بها .

(١) الفن والتصور المادي للتاريخ .

والرمز في دلالاته المتفاوتة لم يكن رمزا تعبيريا فقط وانما اختلط بالاسطورة التي تغدو اطارا عاما يساعد على تصور الحالات الخاصة والايحاء بحقيقتها ، فالاسطورة الدينية في قصة « السيران ولعبة أولاد يعقوب » جاءت اسقاطا رائعا على الواقع فكشفت وعرت واوحت .

ومما زاد في بساطة هذا الرمز وشفافيته اختلاطه بالواقع ليصبح حقيقة ولتظهر المطابقة من خلاله بين الذات والموضوع وقصة « ارض الرجال»(١) توضح هذه المطابقة وتؤكدها .

اما البيئة فقد اعطت الرمز نكهة خاصة ، نحسها بلطافة ويسر، نكهة صنعتها الصورة والكلمة معا ، ان « حارس الحقل الخشبي»(٢) صورة ألفها الاديب في بيئته فاستوحى منها المعنى العام لقصته ، وفي الوقت الذي كان يضيف اليها مايخدم هدفه وغرضه كان يؤكد على حقيقتها ، فقد بقي الحارس حارسا مصنوعا من الخشب وراسه محشوة بالقش ووظيفته اخافة العصافير وابعادها . وفي قصة « الذبيحة »(٣) تبرز البيئة في صورة النفقة ، التي توزع رحمة للميت ودعاء له بالرغم من التعديل والاضافات فان لغة القصة وتعابيرها تبقيها حقيقة وواقعا : « اذكروا حسنات موتاكم » ، « مسكين المرحوم كان رجلا طيبا » ، « الله يصفح عنه » ، « لاحول ولاقوة الا بالله » ....

وتتناثر امثال تلك الصور هنا وهناك في معظم قصصه حتى نستطيع ان نقول عن هذا الرمز : انه رمز شعبي ، فهو في وضوحه وجلائه يقترب احيانا من الحكاية او قصة الاطفال كما في قصتي « ديكنا » و « العصافير وحارس الحقل الخشبي » ، انها رموز واقعية محببة تشف عن عمق في الاحساس وصدق في المعايشه والمعاناة ، وهي لاتكتسب

---

(١) مجموعة مات البنفسج

(٢،٣) مجموعة السيران ولعبة اولاد يعقوب

واقعيتها من كونها نقلا لما في الواقع والبيئة بل من المفردات والتعابير اللغوية التي كانت اطارا لها ، وخروج هذه اللغة احيانا الى تعابير تنفر منها واقعية الصورة لاتبعد هذه الصورة عن واقعيتها لانها تعابير قليلة ونادرة .

وقد حظيت السلطة وقواها الاجتماعية بالقسم الاوفر من هـذا الرمز ، فعبد الله عبد قام بترميز السلطة وعلاقتها بالمجتمع ومواقف الناس منها واساليبهم في مواجهتها،كل هذا ضمن دائرة الواقع وبحدود تجربته الحياتيه .

هذا هو الرمز هنا ، فكيف يبدو في قصة الاطفال ؟

لقد تفاوتت قدرة الكتاب على امتلاك الرمز كاسلوب وشكل فني في قصة الاطفال منذ « آيسوب » اليوناني وحتى اليوم ، وجاء هذا التفاوت انعكاسا لتباين الادباء في سبر تفهم لعالم الطفولة وادراك ابعاده وحدوده. فادراك المجاز قبل الحقيقة عند الطفل هو الذي جعل من الرمز وسيلة اساسية في صنع ادب خاص به ومن خلال هذا الرمز تلبى حاجاته ويحرك خياله ، وتنمى شخصيته ، ويهذب وجدانه ، وتوسع مدركه وخبراته ... فهل استطاع الرمز في قصة الاطفال عند عبد الله ن يحقق غاياته واهدافه ؟ .

لم يتخذ الرمزفي قصة الاطفال شكلا واحدا بل تلونت اشكاله وتنوعت ، فاستخدمت فيـه الحيوانات والمظاهر الطبيعية مـن اشيـاء ونباتات واستعيدت فيه الحكايا والاساطير فجاء رمزا منوعا وملونا ، وهو في كل ذلك يصور الحياة في كثير من قطاعاتها بطريقة لبقة بارعة . فاستخدام الحيوان في هذا الرمز ينتشر في معظـم قصص المجموعتين « العصفور المسافر ـ الطيران الاول » وهذا ليس غريبا طالما ان الطفل يانس لمثـل هذه القصص اذ يتخيل ان هذه الحيوانات لها لغة ومشاعر قريبة مـن لغته ومشاعره ، فهي تداعب خياله وتلامس قلبه ، والحيوان في هذه

القصص يتصرف احيانا كانه مخلوق بشري كما في قصة «الملك والغزال»(١) وقصة « الطائر الذي كان يتكلم »(٢) ولكنه لا يبتعد عن حقيقته الحيوانية، وهنا تتجلى البراعة في توظيف الحيوان كرمز لتحقيق مغزى القصة وهدفها ، فالغزال من اشهر الحيوانات التي يسعى الناس لاصطيادها وهو في القصة طريدهم الملك ومرماه ، أما الببغاء في القصة الثانية فهو من الطيور المعروفة بتقليد الكلام وتكراره فنال عقابه على كلامه وصراحته.

والحيوان في قصص أخرى يبقى حيوانا في سلوكه وحركته وعنفه لكنه استخدم لتقديم الخبرة والمعرفة فقط ، فقصة « الخروف يقاتل » لا تضيف شيئا الى سلوك الخروف وتصرفه ، فهو يدافع عن نفسه ضد الافتراس مستخدما قرنيه لينتصر في النهاية على خصمه الذئب ، وهذا اللون الرمزي ينتشر في معظم قصص الحيوان في المجموعتين .

واستخدام الحيوان كرمز في كل هذه القصص يخلق مشاركة وجدانية بين الطفل والحيوان ونوعا من التعاطف الذي يسهل استيعاب الفكرة وتقبلها .

اما الشكل الآخر من الرمز فقد تحقق باستخدام المظاهر الطبيعية ـ أشياء ونباتات ـ وفيه تتحقق انسنة كل ما يحيط بالطفل او تقع عليه حواسه ومن خلاله كانت تقدم المعارف والخبرات لتصل القصة الى الى غاياتها محتفظة بعنصر الاثارة والتشويق . « فالقمر والشمس » من المظاهر الطبيعية التي تثير تساؤلا لدى الاطفال في الظهور بالتتابع دون ان يلتقيا ، والرمز في قصة « الغميضة »(٣) انسن هاتين الظاهرتين ليقدم تفسيرا مقنعا لعدم التقائهما ، اما في قصة « النهر »(٤) فقد حقق هدفا تعليميا وتربويا حينما علم الطفل ان الينابيع الصغيرة هي ال... النهر الكبير .

(١-٢-٣-٤) مجموعة العصفور المسافر

والشكل الثالث في هذا الرمز يتجلى بالحكايات والاساطير ، وهو قليل بل انه معدوم اذا قصدنا به اعادة الحكايات القديمة التي تتضمن العجائب والمعجزات ، فهو لم يتواجد الا بالاسلوب والشكل دون المضمون والمحتوى ، فهناك القليل من قصص المجموعتين جاءت بشكلها ومضمونها تقليدا للحكايات والاساطير وليست اعادة لها واكثر القصص توضيحا لذلك هي قصة « اليد أولا »(٢) .

وهذا الرمز في كل اشكاله قد تعددت دلالاته حتى شملت جوانب كثيرة في بناء شخصية الطفل وتنميتها ، وهو قد تجاوز في مدلوله التربية الحسية والحركية الى التربية الفكرية التي تشكل ركيزة أساسية في بناء الطفل وصنع شخصيته المستقبلية .

أزمة الواقع وملامح المستقبل

١ ــ أشكال الوعي ومظاهره :

ان العمل الروائي هو المكان الارحب لتواجد الوعي واشكاله وبالتالي لاكتشافه ورصد مساره وتطوره لكن القصة القصيرة لا تضيق بذلك وخاصة حينما تتجاوز شواطئها الضيقة لتحتوي الحياة برمتها فهي بذلك لا تقف عند لحظات عابرة قصيرة أو حدث منفصل عما قبله وبعده بل تصور واقعا معينا وتسعى لاكتشاف الحقائق فيه .

والقصة عند عبد الله عبد في كثير من الاحيان تصف حدثا كاملا يجلو موقفا معينا،أو احداثا مترابطة يجمعها نسيج مركز ، والفاعل في كل ذلك وعيه وآفاق رؤيته ، ويتجسد هذا الوعي بالصورة المنبثقة عن احساسه

(٢) مجموعة العصفور المسافر

والكلمة الصادرة عن معاناته ، فالصورة الفنية عنده شكل خاص من اشكال معرفة الحياة ، معرفة قامت بكل جوانبها على احساسه بما يراه ويعانيه .

والاحساس بالواقع ـ كخبرات مباشرة ـ يشكل اساسا في تكوين الوعي لكن المعرفة النظرية وادراك قوانين التطور في الواقع تنفذ بالاحساس الى جوهر الظواهر وتعطيه صفة الشمول ، وهذا ما يفسر اختلاف أشكال الوعي ومظاهره في الفن ، وعبد الله عبد عاش الواقع واحس المفارقات الحياتية التي تحكمه فاندفع يبحث ويتلمس بحدوه في ذلك احساس عفوي طبع وعيه بطابعه الخاص وحمله صفاته وميزاته ، فجاء وعيا عفويا يحمل صفة الرفض والتطلع نحو التغيير .

ان « اللعنة »(١) تهز مدينة الشمس وتزلزلها حين يبدأ الصراع بين الوهم والحقيقة ، فملك المدينة يتوهم ان مدينته سعيدة بعد أن ضم الى حاشيته كل اللصوص والقتلة والحواة ، فراحت هذه الحاشية تزين له كل شيء حتى استبداده برعيته وعدم الاصغاء لها ، اقبل (الغريب) من وراء النهر يخترق جدران الوهم حين حدث الناس عن جمال الحياة وراء النهر فنبت الصراع في النفوس وحدث الاضطراب ، ووقعت المعجزة ، وحلت اللعنة ، فاندفع اهل المدينة يبحثون عن منفذ للنجاة فهل اسعفهم وعي الكاتب في ذلك ؟ .

انه يتلمس طريق الخلاص ، وهو في تلمسه هذا يتنقل في ساحة الصراع من مكان الى آخر عله يرى شواهد الطريق .

يغريه الماضي فيعود اليه ، يستنجد بالآباء والاجداد ولكن دو فآباء اهل المدينة واجدادهم كانوا عاجزين عن اسعاف المدينة ولم يكن الماضي في يوم من الايام طريقا للخلاص فالحقيقة تكمن

(١) مجموعة مات البنفسج

الواقع لا الهروب منه ، ومواجهته بكل السبل التي تفضي الى تغييره نحو الافضل ، انها في استشراف المستقبل والعمل على بنائه .

وتفويه الحكمة فيرى فيها دواء ناجعا وسبيلا آمنا ، وتاتي الحكمة قائلة لانها تشير الى طريق مسدود بالجثث ، فتعسف الحكام وظلمهم واستبدادهم لن يرد بالصدور العارية والاحتجاج الصامت فقط فاهل المدينة الذين عطلوا بقول حكمائهم : « لكي يوضع حد للموت ينبغي ان يقابل بالموت ، فليس ما يقهر الموت كالاقدام عليه » . هؤلاء تساقطوا الواحد تلو الآخر بعد ان صمموا على الموت ، فامتنعوا عن الاكل والشرب، ومن لم يمت منهم بفعل الجوع والعطش مات بطعنات جنود الملك الذي ايقظته حالة المدينة المرعبة فوجه حراب جنوده الى صدور الناس الذين كانوا يتلقونها دون آهة او توجع .

قد يكون هذا موقفا شعبيا مقاوما ، ولكنه يبقى موقفا سلبيا لان من يقتال الحرية الانسانية لا تزيده هذه المواقف الا ايغالا في القتل والبطش ، انها عفوية ظاهرة في فهم طبيعة الاستبداد وتصل هذه العفوية احيانا الى حدود الوهم حين تلمح القصة الى ان الخروج من الواقع المأزوم يمر عبر اصلاح السلطة ، فحاشية الملك من لصوص وقتلة وخونة هم الذين اوهموا الملك واغووه ، فابتعد هذا عن رعيته والاصغاء اليها ، فهل يتم تغيير الواقع بابعاد هذه البطانة والغاء دورها ؟!

اذا كان اطلاع عبد الله عبد وخبرته الحياتية قد عمقت الاحساس بضرورة التغيير فانها لم تسعفه في التخلص من عفوية ظاهرة ، فالصراع الذي تفجر بين الملك وحاشيته وعسكره من جهة وبين الرعية (الفلاحون وجميع الفقراء) من جهة اخرى ، هذا الصراع بقي دون حسم بل استبدل بالصراع الذي بدا بين اطراف السلطة .

ان تناحر واقتتال سلطة اوغلت في القتل والقهر والاضطهاد ليس الا مظهرا للصراع ضمن الطبقة الواحدة لتحقيق الهيمنة والدفاع عن وجودها

كطبقة مسيطرة ، وحسم الصراع مرهون بزوالها كطبقة متسلطة لابقائها مهما كانت اشكال هذا البقاء .

واذا كان هذا الوعي – في عفويته – يقف على مشارف الحقيقة ويحاول الوصول اليها فانه يتراجع في بعض الاحيان ليعاني اضطرابا ظاهرا يجد تعبيره في اضطراب الرمز وغموضه ومهما قيل عن الاسباب التي دفعت بعبد الله الى الغموض في رموزه فان ذلك لم يكن يعفيه من المحافظة على الرمز الشفاف الموحي ليحقق هذا الرمز هدفه الفني .

فالملاح في قصة « الملاح وسر البللورة »(١) يجوب القرى بعد عودته من رحلته البحرية وهو يحمل بللورته السحرية ، يصل الى احدى القرى فيستغرب من وصفها : « البشر يتصايحون من على اسطحة المنازل ، وكانت النساء حبالى والرجال يجترون ذكريات الماضي البعيدة والاطفال يدورون في حلقات ، بينما الثعالب تغير على العناقيد الدانية ، وكانت الحملان والذئاب تطعم جنبا الى جنب » . يلتقي بفتاة تحيك ثوبا ، يسألها عن نفسها وعن قريتها الغريبة ، يؤخذ بحديثها حين تحاول ان تفسر له ما يرى ، يعجب بذكائها ، وكيف لا ؟! وهي التي : « رحلت الى بلاد الاعاصير والعواصف والامطار والرياح في الشتاء ، والى عوالم الازاهير في الربيع ، وسافرت بين الافلاك في الليل . » ، هي تحيك ثوبا بيديها وتعيد حياكته منذ امد بعيد ، تريد ان تجعله لائقا ، هي في صراع مع نفسها ويجد الحزن والاسى طريقا الى نفسها لان « الحزن يعطي الاشياء طعمها الحقيقي . »

ان المدلول الرمزي للفتاة هو الحالة الواعية في المجتمع ، وهذا الوعي يستند الى رومانسية ظاهرة ، منعت الفتاة من رؤية الحقيقة كاملة ، فهي تعترض على صنع الاثواب في المجتمعات الاخرى اذ ان الآلة هي

(١) مجموعة مات البنفسج

التي تقوم بصنعها هناك « وكيف تنسج الآلة ما يناسبك اذا لم تفكر بك ولم ستكون شيخوختك محزنة موحشة بلا صرر تفرشها في وحدتك » .

اليست الذكريات والاحزان هي الزاد الحياتي للرومانسيين ؟ . وهذه الرومانسية هي التي عكست الاشياء في ذهن الفتاة فجعلتها ترى بعض الحقيقة وليس كلها ، هي تدرك ان الثعالب وراء فساد المجتمع واضطرابه « ان الثعالب اشياء خبيثة مالم نسحق انوفها في التراب » وتستطيع ان ترى البحر من خلال البللورة ، اما اذا استطاعت ان تتخيل الملاح التائه فانها تكون قد ملكت نصف الحقيقة ، فاين تكمن الحقيقة كلها ؟.

هذا ما لم تستطع الفتاة ان تدركه او تصل اليه ، لان ضباب الرومانسية قد حد من رؤيتها فحجب عنها الحقيقة الكاملة . فهل استطاع الملاح ان يخرق من غلائل هذا الشباب الرومانسي ليصل بنظرة شاملة ونافذة الى هذه الحقيقة ؟

ان مزج الواقع بالاسطورة والصورة الرمزية يدفعنا الى القول : ان الملاح هو الكاتب في واقعه وتطلعاته والبللورة الزجاجية هي الحقيقة كما يعتقد ، حملها في رحلاته العديدة ، أعطاها للكثيرين ولكن لم يستطع احد ان يرى فيها ما يراه هو الا الفتاة فقد رأت البحر من خلالها ، ولو رات شيئا آخر لتحققت المعجزة وتوهجت الحقيقة ولالقى عصاه وخلع نعليه واستسلم للنوم ، لكنه لم يفعل اذ يترك الفتاة والقرية ويرحل وحيدا توفسه اشعة الشمس اللاهبة ، فحالة الوعي المتقدمة التي يعرضها (الملاح ـ الكاتب) لا تنقذه من تيهه كما يبدو ، فهو باحساسه قد تنبه الى وضع القرية الغريب والتناقضات القائمة فيه ، كما ادرك ان ما ينقص الفتاة هو الخروج الى العراء والعمل في الحقول والتمرغ على رائحة عرق الرجال ، بالرغم من هذا فان الحقيقة بقيت ضائعة .

البحر عنده بعض الحقيقة ، وبرؤية الملاح التائه فيه تكتمل الحقيقة و « البحر عميق واللؤلؤة في المحارة » كما يقول على لسان بعض حكماء

قصصه ، والملاح استخرج اللؤلؤة ، وصرع الحيتان ، لم يصدق عليها جميعا لكنه بقي تائها وبقيت الحقيقة ضائعة حتى النهاية « وبدا على حقيقته في العراء غريبا عاريا بلا سند » . لماذا ؟.

اما ان تكون هذه الحقيقة بعيدة عن ادراك الكاتب ، او انه افتقدها في مجتمعه فوجدها لؤلؤة في محارة في عمق البحار لتصبح ضربا من المستحيل ، او انه لم يحسن التبشير بها فغلفها بجو سديمي ضبابي ، والعلة في كل ذلك وعي مضطرب انعكس في الصورة الرمزية تشويشا وارتباكا وغموضا ، من هنا نقول : ان خوف الكاتب وحذره لم يكن وراء الغموض والتشويش في رمزه لانه حاول ان ينقل اوضاعا سياسية اكثر خطورة بأسلوب رمزي مبسط كما في قصتيه « ديكنا » و « الوهم والحقيقة » .

وحينما يكتنف الاضطراب وعي عبد الله عبد فان الاحداث تنتهي الى طريق مسدود ويستمر الواقع بكل مافيه من قمع وقهر واضطهاد ، فالسبب الموضوعي لسقوط الشعب في عوالم الوهم هو قصور في الرؤية وضمور في الوعي لكن الكاتب عبد الله عبد يرى اسبابا اخرى تبدو في بعض الاحيان وكانها الاسباب الموضوعية والحقيقية ، فثقل الواقع وبؤسه وعمق المأساة فيه تبعث في النفوس رغبة طاغية للتخلص منه ، لكن هذه الرغبة المتفجرة تحجب عن الناس طبيعة التغيير وادواته ، فلا يكاد الناس يتخففون من اثقال الواقع ، حتى يعودوا الى حملها مرة اخرى وبصورة اقسى ، وهكذا يستمر القمع والاستلاب .

ان « السلطان العجوز »(١) كان املا في البداية لكنه لم يلبث ان تحول الى كابوس ، بضمير المتكلم تبدا القصة ، كان يدعى السلطان ، يحمل على ظهره صندوق الدنيا ، التقاه الرجل المتكلم صدفة ولكن ليس بالمعنى

(١) من مجموعة النجوم

الحرفي للصدفة لان كل الظروف المحيطة كانت مهيأة لظهوره بعد ان حل في المدينة ، يؤخذ الرجل المتكلم بالسلطان وصندوقه بعد ان نشر الاخير اعلامه العجيبة الزاهية الالوان ، ونفخ في بوقه ، وخطب والقى اشعارا ببيان رائع ، والتمعت عيناه وتهدج صوته وهو يعرض صور القمع والظلم اللذين يشوهان جمال الحياة الانسانية . يرى المتكلم نفسه مشدودا الى هذا السلطان فيصبح بواقا وداعيا له ، وينقسم الناس فصندوق الدنيا جذب اليه الناس الذين لا يملكون الا اقواتهم وهؤلاء لم يكونوا على استعداد لتقديم اي جزء من قوتهم من اجل صور ووعود قد تكون جميلة حقا ولكنها خيالية ، اما الآخرون المتنعمون في بحبوحة من العيش فقد قاوموا الدعوة الجديدة وطالبوا بشنق الاثنين لما ينشرانه من فساد ، لكن السلطان وبواقه الجديد استطاعا ان يكسبا بواقين جددا فدفع بالجميع الى السجن ، وهناك تتراءى حقيقة السلطان ، لقد لاحت للمتكلم الملامح الحقيقية له ، « انه يملك عددا لا حصر له من الايدي والارجل والافواه » لكن المتكلم يتجاهل هذه الملامح ويتناساها وينجح البواقون في تدمير السجون والقلاع واجتياح الشوارع ، وراحوا ينادون بحياة السلطان ، وبعد ان تزداد شعبية السلطان ويتمكن في موقعه لم يعد يخجل من اظهار حقيقته، يخطف آباء الاطفال وامهاتهم ، يفرغ الجيوب ، ياخذ مؤن الناس وغلالهم، يستولي على حقول العنب وحواكير التين والزيتون ، يقصر شعر النساء، ويطيل شعر الرجال ، يحتكر لنفسه كل شيء .

امام هذه الحال يرى الرجل المتكلم نفسه مضطرا للانفصال عن السلطان ، فينفصل عنه وينزوي فيزداد السلطان عزلة وطيشا حتى انه راح يقايض كروم العنب بدنان النبيذ العتقة يشد الرجال الى سلاسل معدنية كالكلاب تجرها سيدات مهذبات ، بدا الرجل المتكلم يفكر بطريقة ما للتخلص من السلطان ، وينتشر نبا احتضار السلطان بعد ان غاب عن الوعي لافراطه في شرب النبيذ وبعد ان باع كروما اخرى ، ينتهز المتكلم

فرصة للقضاء عليه ، في هذه اللحظات يصل « المكاري » ليحدث اهل المدينة بما رآه بين حاضر المدينة وماضيها وليدلهم على سبب بلائهم ، بعدها بدات محاولات القضاء على السلطان ولكن دون جدوى .

علائم ثلاث تحدد المحتوى العام للوعي في القصة وتحمل دلالة واضحة على قلقه واضطرابه ؛ فبقدر ما يقترب هذا الوعي من الوضوح والشمولية في الرؤية كما في موقف الفقراء نراه يتوارى وراء ضباب الانفعال والحماسة كما في موقف الرجل المتكلم ، وهذه الحماسة لم تكن الا مظهرا لعفوية واضحة ، وغالبا ما تنتهي العفوية الى احباط موجع ، فقد انتهى المتكلم الى السجن وخيبة الامل وفي النهاية الى اليأس والعجز ، يرفع صوته في النهاية لكن لسانه يدور في الفراغ : « ايها الناس ... تحركوا ففي حركتكم الحياة ، اصنعوا امطاركم بايديكم الحقيقة ، ازمجروا في وجه السلطان ، اعصروا نبيذكم بسواعدكم ، انبتوا زهوركم ، اجنوا سنابلكم ، اجذبوا الربيع اليكم ، ان الفرح له خوذته وسيفه .

ولكن لساني دار في الفراغ ، كنت عاجزا عن النطق ، كان حول فمي كمامة مثل الآخرين ، وتحسست مؤخرتي وكان لي مثلهم ذيل ايضا » ، ولو فرضنا ان هذه القصة هي تجربة سياسية حقيقية للكاتب فان هذا لا يسوغ ان تنتهي الاحداث الى هذا اليأس والقنوط .

ان وعيا اخذ يتلمس الحقيقة ويسعى اليها لابد وان ينطلق من رفض نقيضها وما يعترض وجودها ويطمس جوهرها وكل ما ينشر حولها من ضباب الوهم والتزوير والتضليل ، وكلما تعمق هذا الوعي في توجهه ازدادت قدرة الرفض على كشف ابعاد الصراع وتحديد اشكاله :

والوعي عند عبد الله عبد بالرغم مما يعانيه احيانا من قلق واضطراب فانه يعكس صورا تحدد خصوصية الواقع وطبيعة الصراع القائم فيه ، فالواقع عنده محكوم بقوى القهر والاستلاب الانساني ، وهي لا تتورع

عن اتباع شتى الاساليب للمحافظة على هيمنتها وسيطرتها ليصبح كل شيء رهنا لمشيئتها .

ثمة لجم لطاقات الواقع الكامنة وصور متنوعة لتبديدها والقضاء عليها في الوقت الذي تكرس فيه الجهود لجعل الابعاد الخارجية والملامس السطحية لهذا الواقع تبدو على افضل شكل واكمل صورة ، فاولئك الذين استأثروا بامكانات الواقع وخيراته وسخروها لذواتهم ليخلقوا من انفسهم قوة وهمية يمارسون من خلالها سيطرتهم ويكرسون زعامتهم على المجتمع هؤلاء ليسوا الا اشكالا فارغة وصورا خادعة سرعان ما تكشفهم التجارب وتسقطهم المعارك .

في قصة « ديكنا » تتجلى المعركة عن هزيمة الديك الضخم الجميل الطويل العنق المزين الريش والمتوج بعرف قان جميل والممتلىء شحما ولحما طبقة فوق طبقة ، وانتصار للديك الاسود النحيل ذي العرف الصغير والمنقار الاصفر والعينين الناعستين ، لان المعركة كانت بين قوة وهمية زائفة وقوة حقيقية ، وهذه القوة الوهمية لم تبن الا على حساب الآخرين وقوتهم ، واستسلام الآخرين لهذا الوهم هو سبب استمراره وبقائه .

ان تعجب الكاتب من موقف الدجاجات امام الديك المهزوم ليس الا استنكارا لهذا الموقف ورفضا له وتأكيدا على ان الاستسلام للوهم لازال يحكم الواقع وياسره ، وبفعل هذا الوهم تحجم طاقات المجتمع وتفرغ من فاعليتها لتبقى قابلة للترويض بالاتجاه المطلوب . فالجياد التي ستأتت فيها شحنات العدو والجري ، وهيأت نفسها لخوض سباق تمتحن فيه طاقاتها وقدراتها ، هذه الجياد تسحق بين لكز المهاميز وشد اللجم المستمر لتحقق افضل شكل تبدو فيه جياد في استعراض .

في قصة « الجياد في الاستعراض » تفاجأ الجياد انها جاءت للقيام بالاستعراض لا للسباق او القفز فوق الحواجز فتتساءل فيما بينها بعد أن احبطت :

« اذا لم يكن هناك سباق فلماذا وضعوا علينا عدتنا » .

« قال جواد من اربعة جياد تقف في الصف الاول خلف جواد المقدمة: لقد فحصتم مظهرنا الخارجي ، وهذا ما يهمكم ، انني جائع . »

وهكذا بدا العرض بين الهرج والهتاف ، واحست الجياد بثقل الفرسان فوق ظهورها ورغم ذلك راحت تمني نفسها بالحركة والانطلاق، واحبت ان تجري في عدو لاهب . « لكن الفرسان حالوا ما بينها وبين ما تحب » . فبدأت السير بين لكز الخواصر وشد الاعنة وهرس الاشداق بحديد اللجم . « واخذتها الحيرة فيما يتعين عليها ان تفعل ، فاضطربت خطواتها ، فلا الفرسان يخففون شد الاعنة ولا مهاميزهم تكف عن ملاحقة خواصرها ، ولم تجد في تلك اللحظة سوى اذنابها لتفرغ فيها شحنات الالم المتصلة فتوترت اذنابها ورسمت اقواسا في الهواء وبدت الجياد آنئذ كأجمل ما تكون عليه . في ذلك الوقت انطلق من بين الواقفين على احد جانبي الطريق صوت انساني يقول لرفيقه :

- يا لها من جياد .

- فقال رفيقه :

- انها جياد عربية اصيلة .

هذه هي طاقات المجتمع تسخر لبناء متناسق جميل رائع لكنه بناء كرتوني واه ، ورفض عبد الله عبد لهذا الواقع وجد تعبيره في سخرية لاذعة من سذاجة تحكم عقل الانسان وتفكيره وتعامله مع الواقع بهذه المظاهر الخادعة والإشكال الظاهرة ، فلا يستطيع ان يرى جوهرها وحقيقتها فيعيش رهن وهم مسيطر .

ان نقل الاوضاع والحالات الاجتماعية التي تفرزها ممارسات السلطة في المجتمع يحمل في جوهره رفض الكاتب لما هو كائن ، وقد يندفع هذا الرفض نحو الامام متلمسا ما يمكن او يجب أن يكون ليرى الحياة في مضمونها الرائع ؛

اننا نعيش فسحا زمنية نبتعد فيها عن نقطة التصادم الحياتي فنحسب أننا نحيا حقيقة الحياة وغاية الوجود ، ولكن سرعان ما نكتشف أننا واهمون حين نرى انفسنا في حلبة الصراع مندفعين للبحث عن منفذ للنجاة ووسيلة للبقاء ، وهذا لن يكون الا باتجاه الادراك لطبيعة الصراع والتعرف على جوهره ، وكل المحاولات الاخرى مآلها الفشل والانتكاس لانها محكومة بوهم يفرزه قصور في الوعي .

وحينما وجد القمع والاضطهاد والاستغلال وجد الصراع ، طرفه الاول قوى القمع والاستلاب الانساني وطرفه الثاني كل الشرائح الاجتماعية المقهورة . فالسلطة وادواتها وكل ما يتعلق بها مقدسات محرمة ، والاقتراب منها يعاقب عليه بشتى الاساليب المهنية ، هذه حقيقة تتداعى أمامها كل هشاشة الوهم .

في قصة « الوهم والحقيقة » تدفن الرجولة وتتلاشى الشجاعة وتصبح الحياة احباطا دائما ان لم تنته الى مأساة محزنة ، هكذا اصبحت حياة الفتى الاشقر بعد ان تقدم سيارة مرسيدس السوداء مركونة بجانب الرصيف أثناء عراكه مع فتى آخر ، لقد تغيرت كل ملامح الرجولة فيه بعد أن أمسكه رجل الخاكي ـ صاحب السيارة ـ من شعره أمام المارة كالخروف ، وادركت اخته هذا التغيير عندما القت عليه نظره سريعه وهو نائم « يا ابي ! صار وجهه اقرب الى وجوه البنات » .

كان الفتى متوهما حين راى حريته في اطالة شعره ورخي لحيته وتوسيع فتحتي بنطاله ؛ كان متوهما حين ظن ان تجاوز الواقع وتحطيمه يتم بتغيير الشكل أو المظهر ، ان لحظة الاصطدام دفعت به الى غمرة الصراع ، فهو امام حذاء اسود لامع يدوس كرامته ويهين رجولته ، فاين الشجاعة التي اظهرها يوما امام ابيه حين ساله عن السبب في رخي لحيته واطالة شعره ؟ يومذاك اجاب : « انما اثور على التقاليد وامارس حريتي ، العبيد وحدهم يشدون من شعورهم ، فانا انسان حر ولن يشدني احد

منه » . انه الوهم حجب عنه الحقيقة فاخطأ في تصوراته وتخيلاته ليقع اسير حزن ساحق وشعور بالدونية : « انا لست سوى خروف ورأسي لا يساوي رفرف سيارة مرسيدس سوداء يملكها رجل خاكي ينتعل حذاء اسود ملمع » (*) .

ان الاثر الكلي لملامح الصورة وابعادها يوحي برفض الكاتب لكل جوانبها ، فالتصدع النفسي المفاجيء نتيجة حتمية للموقف الواهم من الواقع والابتعاد عن معايشته ومعرفته رغم ما فيه من تناقضات ومفارقات حياتية ، والسلطة التي تفرض نفسها بالقمع والارهاب تنشر الرعب والخوف ، وتميت النفوس ، وتقتل كل ما في الانسان من نوازع وتطلعات .

واذا كانت الالوان في هذه الصورة قد حملت كدرا عميقا افقدت الحياة مضمونها وجمالها فان صورا اخرى قد اعطت الحياة مضمونها الرائع .

فالحياة لا تليق الا بالرجال و « التعذيب لا يهين الثوار » ، هذا ما حدث به احد المناضلين المعتقلين نفسه في قصة « ارض الرجال » حينما كان يصعد درجات الحلزون اليساري ، الخمس والثلاثين واحدة واحدة عابرا رواق الموت الى ملعب الراقصين « حيث يتهيأ الراقصون للعبة اللحظة المجهولة » . التي يتجلى فيها كل ما ابدعه المضطهدون من اساليب القهر والتعذيب .

ان ادخال القاريء في الحدث مباشرة يضعه منذ البداية امام موقف نضالي يجسد الرفض الواعي للقمع والتسلط ، يريدون ان يعترف وهو يقاوم ، تفيض الحياة الداخلية على ضفافها فتتجمع حياته ما بين الدرجة الاولى والدرجة الخامسة والثلاثين ، الطفولة والبحر وقلع الاظافر

★ هكذا في النص (ملمع)

والاغنية التي وصفها مع رفاقه عن الشهادة والموت في أقبية التعذيب والاضطهاد ، تتدفق الافكار في تطور ايقاعي مواز للدرجات الخمس والثلاثين عبر منولوج داخلي يعمل على كشف أفكار البطل ومشاعره فتقترب القصة من قصيدة ملحمية :

« اختفي يا طيور الاسى ، وازحفي يا طيور الحزن ، هي ذي انفاس التتار قد هبت ريحها اللافحة ، ونشرت الويتها السوداء . »

لقد حمل صليبه معريا قوى القمع والارهاب والاستعباد : « واني **أوتر الجلد لانه** يعطي كلا منا صفته الحقيقية ، ولانه **لعبة الانسان الاولى ؛ وان** طممت في شيء فلتكن ذراعاي منشورين » .

موقف نضالي ينطلق من فهم حقيقي لطبيعة الصراع فيتشبث بمناده حتى النهاية ، وان ما يراه الكاتب عبد الله عبد من صور القهر والقمع والاذلال يدفع به الى ان يطرح مجددا الرفض المقاوم :

« يا عالم يا هو ؛ اين سمعت هذا النداء ، هذه الصرخة الضائعة ؟ ! ربما في أرض البشر ولكن العنوان الاصلي هو « أرض الرجال » لماذا تترجم الاشياء بغير اسمائها ؟ ! اني أوثر أرض الرجال » .

ان خصوصية واقعية عبد الله عبد لا تتجلى هنا في تبيان الحقيقة ، وانما في كشف الطريق المفضي اليها ، انه طريق النضال ضد الظلم والاستلاب الانساني ، وهذه علامة من علامات ثورة قادمة .

ان هذا الرفض المقاوم أخطر ما تخشاه القوى السائدة في المجتمع ، فلا تعدم وسيلة لكبح الجماح . وتحاول ان تجنب نفسها صراعا علنيا مباشرا فتفرغ الانسان من كل طاقاته ، تقتل فيه ملكة التفكير وتعطل القدرة على الاحساس لديه ، وتجرده من كل وسيلة تبعث فيه تفكيرا في

المقاومة ، طريقة أخرى في القتل ، تناط بالانسان مهمة خطيرة بعد ان يجرد من القدرة على تنفيذها ، فيصبح ضحية رخيصة في صراع لم يتهيأ له ، فالعصافير لم يرهبها « حارس الحقل الخشبي » ولم تكتف فقط بالسطو على الحقل واقل الحبوب بل تطاولت على الحارس حتى افرغت راسه من القش ، فوقف عاريا يتساءل : « ماذا افعل ؟ لقد امسيت عاريا فكيف أخيف العصافير القادمة مستقبلا بسترة ممزقة تماما ، كيف ارسم الخطط لرد العصافير المهاجمة براس افرغ من القش ؟ » .

هي حكاية حارس الحقل الخشبي والولدين اللذين يحددان له مهمته في حراسة الارض المزروعة وحمايتها من العصافير حين كانا يتسابقان ويلعبان لعبة العسكري ، تركاه وحيدا بعد ان علقا بندقيتيهما في كتفيه .

ان الرمز الذي بعث الحياة في الاشياء وانسنها في هذه القصة يوحي بحكاية الانسان العربي الذي فقد القدرة والفعالية فوقف عاريا في صراعه المصيري ، فالعطالة التي اصابته تركته نهبا للتساؤلات ، وقد تكمن الصورة الاخيرة التي ضمنت بها القصة جوابا على كل هذه التساؤلات : « ثم استمر سيل العصافير الذي لم ينقطع مع ان بندقيتين كانتا لا تزالان تتدليان في كتفيه وتتارجحا في الهواء » . فهل يمر طريق الخلاص عبر هاتين البندقيتين ؟ .

وماذا لو ان الانسان العربي ملك ذاته واسترد قوته وشرع في تنفيذ مهمته الحياتية ؟ عندها لا يبقى الا ان يواجه القتل الحقيقي ، وهذا ما تصوره قصة « السيران ولعبة اولاد يعقوب » التي استخدم فيها عبد الله عبد التراث الديني في اسقاط فني بارع ، فهي حكاية البندقية التي اريد لها أن تبقى صامتة ، حكاية الانسان العربي الفلسطيني الذي ما ان وضع يده على بندقيته حتى ارتعد الجميع وقرروا الغدر به :

« ـ يا اخانا انت عزيز على قلبك ابيك

ـ لكن المشكلة انك حلو اكثر من المعتاد .

ـ محبوب اكثر من المعتاد
ـ مرغوب اكثر من المعتاد
ـ حسنك كسف الجميع من حولك . »

« ـ انت متوحد في روعتك
ـ ونحن متوحدون في انانيتنا
ـ فوداعـا
ـ وداعـا
ـ وداعـا .. »

وفجاة ترك الجميع حافة البئر ونهضوا واقفين فانحسر البساط من جميع الجهات وانغلق على الفتى المحبوب وهو يهبط به الاعماق . » .

انه الانسان ـ القضية ، هو وليمة للجميع ، باسم السلام وتحت رايته يتم قتله وتصفيته انه « الذبيحة »(١) التي اشتد حولها زحام المدعوين فراحوا يتقاسمونها فيما بينهم ولكن رغم الاماتة المتكررة بقيت شرايين الحياة تضج بالدماء المتدفقة .

« اذن الذبيحة والدست والنار والطاهي والمدعوون ، وكذلك ربطات العنق التي تحلي صدق المدعوين ، وغراف الفخار يحملونها بايديهم كل ذلك تحت شجرة الزيتون . » . الكل راح ينظر الى الطاهي الذي راح بدوره يتسم الذبيحة بين المدعوين ، وزع كل اجزائها واعضائها ولم يبق الا القلب ، اخيرا وجد الطاهي من يقدمه له ، فاخذه هذا وراح يلوكه تحت شجرة الزيتون ولم يلبث ان رماه جانبا « فاستغرب الطاهي سلوك الرجل وتقدم حيث كان القلب ملقى على الارض فاخذه بيده ونظر اليه ، وشد ما ادهشه عندما وجد ان القلب كان لايزال ينبض بوهـن وينـز بالدمـاء » .

(١) مجموعة السيران ولعبة أولاد يعقوب .

ولماذا القلب ؟ ! لانه الحياة ، في نبضاته علامات الحياة واستمرارها لانه الامل المنبعث من اعماق الموت ، يتشبث به عبد الله عبد وان تراءى له بالوان باهتة .

ان تلك الصور تظهر بوضوح أبعاد الوعي عند عبد الله عبد ومدى قدرته على ان يرينا ما يراه بشكل عميق ، انه يدفع بنا الى غمرة الواقع لنكتشف نبضاته الداخلية ، فالنوابض الرئيسية في وعيه هي احاسيسه العميقة بالواقع ، احاسيس تحكم وعيه دون غيرها من تجارب وخبرات نظرية ، فجاء وعيه في مظاهر مختلفة .

أ ـ انه مقتنع ـ كما يبدو ـ بالوعي التبشيري الخارجي ، الوعي الذي تكتسبه الطبقات المقهورة من خارجها ، وهو وعي لا بد منه لان هذه الطبقات لن تستطيع بقواها الذاتية ان تكتشف قوانين خلاصها وانتصارها ، وتمثل هذا الوعي في قصة « اللعنة » ـ بالغريب ـ الذي نقل للفلاحين مظاهر الحياة الجديدة خلف النهر ، وفي قصة « السلطان العجوز » ـ بالمكاري ـ الذي راح ينبه ويحرض وفي قصة « الملاح وسر البللورة » حمل هذا الوعي الملاح التائه في بللوراته الزجاجية . بيد أن هـذا الوعي لم يخرج في مظهره عن حدود التنبيه والتحريض ، فهو لم يحدد معالم الطريق الصحيح فاقتصر تأثيره على اثارة الناس ضد الواقع دون الاخذ بيدهم في طريق التغيير ، ولانه لم يحمل في ثناياه المعرفة بالقوانين الاجتماعية التي تحكم مسار تطور المجتمع وتبدله .

ب ـ من مظاهر هذا الوعي العودة الى الماضي ـ ومحاولة الاستنجاد به ، فالآباء والاجداد في قصة « اللعنة » هي الماضي الذي لم يستطع انقاذ المدينة من محنتها ، وتظهر ملامح التمسك بالماضي مع « المكاري » في قصة « السلطان والعجوز » حينما يستنكر على أهل القرية واقعهم وحاضرهم الغريب .

ان التذكير بالماضي ومقارنته بالحاضر لن يحقق اكثر من ايقاظ روح التذمر واستنهاض الهمم وخلق التململ العفوي .

ج ـ وكان عبد الله عبد يرى في بعض جوانب الواقع بريق امل في التغيير ، وهذا الامل لا يصنعه نضال الطبقات المقهورة وانتفاضاتها ضد الظلم والطغيان بل تصنعه ـ احيانا ـ النيات الحسنة عند الطبقات السائدة ، فالملك في قصة « اللعنة » ، كان يمكن ان يكون ملكا صالحا لولا حاشيته ، فالوعي هنا محكوم بمنطق اصلاحي لا يفضي الى النتيجة المرجوة . ومهما يكن من امر فان المحتوى العام لهذا الوعي ـ كما رأينا ـ هو الرفض ، وقد برز هذا الرفض في اتجاهين :

١ ـ **اتجاه سلبي** ، وفيه ينتصر الواقع ويستمر القهر والظلم والاستبداد ، وتبرز مظاهر اليأس والعجز فيه مما يوحي بعدم جدوى مجابهة الواقع وتحديه ، في قصة « السلطان العجوز » تفشل كل المحاولات للقضاء على السلطان وتنتهي الاحداث الى عجز ظاهر ، وفي قصة « الجياد في الاستعراض » تذهب هدرا كل محاولات الجياد في استثمار طاقاتها للعدو والسباق وتتلاءم مع الواقع بفعل السحق المستمر ، كما تظهر ملامح هذه السلبية في قصة « الوهم والحقيقة » حينما يهم الفتى الاشقر بالانتحار ، وفي قصة « ديكنا » بعد ان يعود الديك المهزوم الى فرض سيطرته وعنجهيته من جديد على الدجاجات .

٢ ـ **اتجاه ايجابي** : ويبرز في صورتين :

أ ـ صورة يحسم فيها الصراع لصالح قوى القهر والظلم والاستعباد ، لكن الامل في تجديد الصراع واستمراره يبقى يبرق واعدا بالنصر ، في قصة « الذبيحة » يبقى القلب ينبض بالحياة بالرغم من القتل والاهانة ، وفي قصة « العصافير وحارس الحقل الخشبي » تبقى صورة البندقيتين المعلقتين في كتفي الحارس املا في الخلاص ، وفي قصة « اللعنة » يبقى تفشي الصراع في صفوف الطبقة المسيطرة املا في زوالها .

ب ـ أما الصورة الاخرى فانها ترسم تفاؤلا يصنع المستقبل ويبنيه عبر النضال والمقاومة كما في قصة « أرض الرجال » أو عبر الوعي الذي

يمسك بالحقيقة فيدفع الواقع باتجاهها وهذا ما اظهرته صورة الفتاة في قصة « الملاح وسر البللورة » .

ان تنافر عبد الله عبدمع الواقع السياسي هو الذي يحدد موقفه السياسي ، وان المشاعر المناهضة للقهر والاستعباد هي التي ترسم ابعاد رؤيته لهذا الواقع ، فميزت وعيه بالعفوية وكونت لديه استعدادا لوعي موضوعي ومن ثم معرفة الطريق الصحيح للتغيير ، واذا كانت هذه العفوية لا تصنع التغيير فانها تشمل على اشكال جنينية لوعي ثوري طالما نصبو ونتطلع ــ بحس سليقي سليم ــ الى الخلاص من الواقع وتغييره .

٢ ــ هجرة الفرح ومجابهة الواقع :

ان فيض الذات الانسانية لتحقيق الامتزاج بالغير والانصهار بالمجموع هو المعبر الاساسي الى حقيقة الحياة ، وهذه الحقيقة كانت وستبقى مطمحا لكل فن انساني شامل فالفن المنسوج بحياة الاخرين والمسكون بنبضات الواقع يحمل في جوهره طموحا الى اعادة بناء الحياة وتجديدها طالما كان هذا الفن شكلا من اشكال الوعي الموضوعي للحياة .

وعبد الله عبد الذي رايناه في وعيه العفوي يحوم حول الواقع ويقترب منه نراه هنا يلتحم بالواقع فيحمل أوجاعه والامه ويحس نبضاته وتأوهاته ، ان قصصه تتحرك في الواقع الاجتماعي لتغطي الكثير من جوانبه ، تنفذ نحو الاعماق ، فتمزق القشرة الخارجية للمجتمع وتكشف ما وراء الظاهر ، وترسم المفارقات الحياتية ، في قصصه المرض والجوع والحرمان ، فيها القهر والاستغلال والاستلاب وكل اشكال التشويه الانساني وتنويعاته ، فالواقع عنده صور تبعث القلق والاضطراب ، وتحمل بريق أمل انساني ينبعث من عتمة البؤس والحرمان ، امل يرتسم حنينا الى حياة أفضل وينطلق رغبة مكبوتة للتغيير : « كان قد قرأ مرة

على ظهر ورقة روزنامة شيئا لابي ذر ، شيئا حديديا عنيفا لم يعد يذكره ، بالوجه المهيب ، شيء اشبه ما يكون بقرع الطبول مختلطا بوقع حوافر الخيل ، اتراه كان فارسا » (١) .

وفي المجتمع الطبقي تصبح الحياة تناقضا مستمرا ، ويقبع الانسان تحت وطأة علاقات اجتماعية تحكم حياته ومصيره ، وهو في معاناته وآلامه ، يقف ويتألم ، يبحث ويتساءل ، فتتكشف من خلال ذلك طبيعة تلك العلاقات وما تحدثه من شروخ عميقة في النفس الانسانية .

وشخصيات عبد الله عبد تعاني وتتألم ،تتأمل وتتساءل ، فتعكس واقعا قائما على التناقض ، وتمثل مجتمعا متفاوتا ميزته الاساسية سحق البسطاء واضطهاد الضعفاء واستغلالهم ، واذا كانت هذه الشخصيات – في بعض مواقفها – تهادن الواقع وتنهزم امامه فان سمتها العامة الرفض باشكاله المختلفة .

والساحة الاجتماعية بابعادها هي مجال للقصة عند عبد الله عبد والملائم في هذه الساحة كثيرة ومتنوعة ، وسنتوقف عند ثلاث منها :

١ – الغربة عن الواقع وعزلة الانسان والوحدة الروحية :

ان يعاني الانسان ازمة التواصل الاجتماعي فهذا يعني ان هناك خللا في العلاقات الاجتماعية القائمة ، فالتفاعل والتواصل بين الانسان ومجتمعه يحدده الواقع الاجتماعي وتبنيه العلاقات الاجتماعية السائدة ، وكلما ابتعدت هذه العلاقات عن الايفاء بحاجات الانسان وتلبية طموحاته ونزعاته ، ومراعاة مشاعره وقيمه اشتدت ازمة التواصل وازدادت عزلة الانسان ليعيش غريبا في واقعه ومجتمعه، والغربة شعور « لا تنطمس

(١) من مجموعة السيران ولعبة أولاد يعقوب .

فيه شخصية الانسان فقط بل يعاني ايضا من ازدياد العلاقات الاجتماعية والظروف المحيطة به غموضا وابهاما » .

وشخصيات عبد الله عبد اناس غابت لحظات السعادة من حياتهم نعاشوا فقر الحياة ورتابتها ، وعانوا أوجاعها ، وجسدوا آلامها فكانوا — بصورة او بأخرى — غرباء في مجتمعهم يعانون عزلة ووحدة روحية ، واذا كان الشعور بالغربة متفاوتا عند هذه الشخصيات فاننا سنتعرف على صورتين اثنتين من صور الغربة عند هؤلاء :

أ — غربة ناشئة عن انتهاكات للشروط التي تقوم عليها العلاقات الانسانية حتى تصبح الحياة لعنة رهيبة ليس فيها الا الجوع والفقر والبؤس ، والغربة في هذه الحال مظهر ملازم للمجتمع الطبقي .

في هذا العالم المجنون يصبح الانسان لا شيء ، هذا ما شعر به الغريب في قصة « المتشرد »(١) . حينما وجد نفسه في النهاية وحيدا يحس بالجوع والتعب والبرد .

إنه عالم الطبقات ومجتمع الاستلاب الذي لا يفقد فيه الانسان اسباب حياته واستمرارها فقط بل ويفقد تواصله مع الآخرين ليعيش غربة قد تصل به الى اليأس الكامل . فالمتشرد رجل قضى حياته عاملا متنقلا من مكان الى آخر ، عمل حمالا في المرافىء وبوابا في الفنادق وطباخا وخادما في المطاعم وقاطعا للحجارة وحفارا للقبور وساهم في الدفاع عن الوطن وهو الآن يبحث عن عمل فلا يجده ، يستمر في بحثه ولكن دون جدوى . « وما ان أقبل المساء حتى كأن قد عرج على عشرين مطعما يسأل أصحابها عملا ، وثلاثين فندقا وخمسة وأربعينْ حانوتا للأحذية ، ومائة مكان ذات اعمال مختلفة ، لكنه لم ينل اية فائدة ومع ذلك لم يكن اليأس قد نالَ منه ، غير انه شعر بصورة مفاجئة بحاجته الى انسان ما » .

«١» مجموعة مات البنفسج .

هي حاجة تعادل الحاجة الى لقمة العيش ، لكنها مفقودة كغيرها من الحاجات في المجتمع الطبقي طالما أن الانسان هو عبد لذاته في هذا المجتمع ، فلا قيمة للآخرين ولا اعتبار لوجودهم الا بما يخدم وجوده وذاته ، فكما ان منافذ العيش قد سدت في وجه المتشرد فانه قد فشل ايضا في اقامة حديث مع المارة رغم محاولاته المتكررة ، فلم يجد سوى نفسه راح يقص عليها قصة حياته .

والحالة البائسة التي وصل اليها المتشرد في نهاية الامر لم تدفع به الى حدود اليأس والعدمية فنهايته أمام نفسه يستعرض معها حياته توحي ان هذا المتشرد والعاطل عن العمل والفاقد لفاعليته الاجتماعية وتواصله الانساني قد يجد حلا لأزمته ومخرجا من هذا الطريق المسدود ولن يكون ذلك بالعودة الى استجداء العمل مرة اخرى ، بل بتوجه آخر ربما حمل معه رياح التمرد .

ب ـ غربة يصنعها التناقض بين التطور الحضاري وتخلف الادراك الاجتماعي ، فيبدو الانسان عاجزا عن قبول جديد الحياة ، فينكفىء على ذاته ليبقى حبيس ماض خلفته الحياة وراءها اطلالا دارسة .

« ان احمد لم يغادر الحي منذ ثمانية عشر عاما ، والحقيقة انه بعد أن ترك العمل وراء الوجاق في المقهى كان قد استنفد كل متعة في الحياة خارج هذه العوالم الصغيرة التي عرفها في القسم الكبير من حياته : الوجاق والحي ، كانت قد انقطعت كل صلة له بالعالم خارج حي الشحادين ، ولم يكن يبدو انه يتصل به بسبب ما الا بواسطة اذنيه حينما يتحدث الآخرون عن الاشياء الطريفة التي دخلت الحياة »(١) .

خرج من بيت ولده الذي لجأ اليه بعد أن توفيت زوجته ، بهرته الاشياء ، لم تبق الا بعض العلائم القليلة التي بواسطتها راح يحدد موقعه

(١) قصة «غربة» مجموعة السيران ولعبة أولاد يعقوب .

من العالم ، مشى بخطا متانية متمهلة ، وكان يقف من فترة لاخرى يجيل النظر حوله : « يا لطيف كم تغيرت الدنيا » ، كل شيء قد تغير وتبدل احياء جديدة . وشوارع عريضة اتت على كل الازقة ، وبساتين قد اجتاحتها أبنية عالية فلم يستطع ان يميز طريقه الصحيح ، حتى الناس قد تغيروا فلم يستطع ان يميز بين الفتيان والفتيات يرى أشياء غريبة فيسأل نفسه عنها فلا يرى عندها الا الدهشة والاستغراب .

يستوقف احد المارة ويسأله :

« ــ لماذا نصبت هذه الخوازيق على طول الطريق يا بني ؟

ــ هذه ليست خوازيق يا سيدي ، هذه اعمدة كهرباء .

ــ وما هذان الذراعان المنشوران في رأس كل منها ؟

ــ انها أضواء النيون .

وفكر أن هذه الاضواء لا بد انها شيء غريب أيضاً وانها لا تشبه بيضات الإوز المعلقة التي تضاء في صحون في حيه .

ــ وما هي هذه الاضواء ؟

ــ انتظر حتى تراها في المساء ، انها شيء يشبه الفضة والحليب ، شيء يضيء ضاحكاً بفتور . هل قبل البائعون عملتك يا عم ؟ » .

كان يصادف بعض الاشياء فتعيد له ذكريات السنين لتزيد حسرته وشعوره بالغربة ، فيقرر العودة الى البيت لكنه لم يعد يعرف الطريق ، يسترشد المارة عن حيه فلا يعرفون ، وهكذا اصبح وحده من جديد حتى أحس أخيراً انه انسان قادم من عالم آخر : « وانه لا يمت الى هذه الارض الجديدة بصلة » .

ان عزلة الانسان عن العالم الخارجي واستئناسه بوحدة روحية واطمئنانه الى حياة داخلية تستند في بقائها على ما بنته السنون الماضية

لن يوقف نشاط الحياة ولن يقلل من حيويتها او يبطيء حركتها ، والغربة التي يعززها التناقض بين الجمود والحركة بين القديم والجديد ، بين التخلف والتطور لن تقود في النهاية الا الى الموت والاندثار طالما ان الانسان فيها قد دفن نفسه في ركام السنين السالفة وابتعد عن تيار الحياة المتجدد .

٢ ـ المجتمع الطبقي والتشويه الانساني :

حينما يفضح عبد الله عبد سلبيات الواقع فنيا فانه بذلك يعري مجتمعا قائما على التناقضات فالانسان في ظل علاقات اجتماعية متميزة بالاستغلال والغدر والرياء والمراوغة يصبح كتلة من أحاسيس متصارعة ، مشروطة في صراعها بظروف مادية اقوى من ارادته ، فهو لا يعاني الجوع والبؤس والحرمان فقط ، بل يصبح عرضة لتشويه انساني يمزق النفس ويصدع القيم في عالم عبد الله عبد وواقعه صورة مشوهة ، تبعث شعورا بالدونية واحساسا بموت النفس الانسانية .

ان قصة « سليمان ومعلمه »[١] هي قصة العوز والحاجة ، قصة أولئك الذين يتقنون التسرب الى نفوس البسطاء ليحدثوا فيها تشويها وتخريبا .

« سليمان » واحد من أولئك الذين يسكنون بيوت التوتياء ، لم يعد مطعمه المتنقل يقوم بأوده مع زوجته واولاده ، يدخل مؤسسة التبغ عاملا مؤقتا ، لكن حاله لم تتغير الا بعد أن تبناه احد المسؤولين في المعمل ، وهو الخبير « أحمد مرتجى » فبفضله غدا عاملا دائما وأعفي من حمل الطرود على ظهره ، فراح يبحث عن طريقة يكافيء فيها من مد له يد العون ، قرر أن يدعوه « معلمي » لكنه لم يجد في ذلك ردا كافيا للجميل ، فاعتنى

«١» من مجموعة النجوم

بحديقة معلمه وقدم خدماته في مطبخه وامن حاجيات البيت من السوق . وتمسك سليمان بهذه العلاقة لانه راى في احمد مرتجى العون والمساعد ليس بالنسبة له فقط بل وللآخرين ايضا ، وهكذا استغل «احمد مرتجى» حاجة سليمان ؛ واستطاع بمداوراته وريائه أن يجعل من سليمان اداة طيعة في يده ، فلم يلتفت سليمان الى تلك الهمسات التي كانت تندر باحمد مرتجى وسلوكه في العمل ، بل كان يبرر كل عمل له حتى لم ير فيه عيبا ، لكن سليمان بدأ ينظر الى الامور نظرة اخرى بعد ان انفرد به احمد مرتجى ذات يوم وقال له : « ستجد هناك في الزاوية تحت علبة كرتون بضع ورقات تبغ ضعها في جيب المراقب وقت الانصراف . » وسليمان كان قد وجد نفسه ميلا الى المراقب الجديد « ابراهيم » لنزاهته وصراحته واخلاصه في العمل ، فنبتت الشك في ذهنه وتساءل : « لماذا يكيل احمد الى المراقب هذه الضربة القاتلة ؟! » .

إن بقعة الضوء المرتسمة في أعماق سليمان تتوهج وتكشف احداثا ماضية كانت مثالا لحديث العمال وتهامسهم :

(عليا) الفتاة الحلوة المجـدة الساذجة ، هي فتاة انوف محتشمة ذات خفر وحياء ، هذه الفتاة تعاقب وتهان حتى تخضع وتتنازل عن احتشامها وانفتها .

؛ (أم صادق) العاملة ذات الاربعين عاما لا ترتفع الاهانة عنها في عملها حتى تضع ابنتها الصغيرة خادمة .

؛ (غيبة) الحلوة زوجة (محمود) الذي يكلف بعمل شاق رغم آلام ظهره حتى تتقدم زوجته من احمد مرتجى راجية اعفاءه من هذا العمل القاسـي .

؛ الكلب الاليف الذي اجهز عليه احمد مرتجى بطريقة شائنة لانه اراد أن يلاعب زوجته اثناء مرورها في الحي ودون أن يلحق بها اذى .

؛ واخيرا استخدامه هو في تهريب التبغ ... وتتوارد الاحداث في خلد سليمان حتى تتنازعه الحب والشك ، ويتنامى الصراع في نفسه ، صراع لم يحسم بالايمان والصلاة فيستمر حتى يرى نفسه في مكان مليء بالقذارة فيحن الى حياته الماضية : « لقمة ناشفة مع الشرف لا يعادلها شيء . » ان النقاء الانساني ينهض في ركام من القذارة والزيف لكنه اضعف من ان يبقى سليما وصحيحا .

وتقترب لحظات الاختيار الصعب ؛ وتبدأ عملية الموازنة بين الربح والخسارة ، وينتهي سليمان الى منطق تبريري لا ينفع معه البكاء والشعور بالذنب : « قاسية الحياة يا ابراهيم ، طاحون تهرسني وتهرسك ؛ رحى ثقيلة تدق دائرة الحنطة والزوان والحصى ، وتخلطها خلطا عجيبا بلا تمييز » ويسقط سليمان ، اذ يغدر بالمراقب ابراهيم منفذا تعليمات معلمه .

ان النقاء الذي يجده عبد الله عند اولئك البسطاء لا يلبث أن يختنق ويموت تحت ركام قذارة الواقع والعلاقات القائمة فيه مخلفا وراءه روحا مأزومة ونفسا ممزقة . وانتصار الواقع هنا موت للقيم ، وغياب للعامل الذاتي ، وتحطيم لقدرة الانسان على الفعل بعد ان يمسك بأهداب الحقيقة فسليمان بعد أن يدرك أن « لقمة ناشفة مع الشرف لا يعادلها شيء » يختار لقمة قذرة ويتنازل عن شرفه حين يقترف جريمته فيغدر بالشرفاء ، بالذين احبهم ومال اليهم ، وفي هذا نكران للارادة الانسانية في الرفض والمقاومة ، وانهزامية ظاهرة امام الواقع وتكريس له .

و « فرحان » في قصة « الذي فقد جناحيه »(١) يعيد مأساة سليمان مرة اخرى ، فالفقر والعوز والحاجة والاضطهاد يدفع بالبعض الى أن يهجروا القرية والارض ويهبطوا المدينة بحثا عن العمل والحرية ، وهناك

---

(١) من مجموعة النجوم

يغرقون في لجة الاعمال التي تغتصب براءاتهم وتعكر صفاءهم فيعيشون حياة يتقيئونها قلقا واضطرابا . « فرحان » ترك عائلته في الريف تعاني الفقر والتسلط وجاء الى المدينة بحثا عن عمل ليدخر شيئا من المال يساعد به عائلته ، لكنه وقع فريسة علاقات مشوهة ، تجاوز عمله كخادم في مشرب ، غرق في المباذل ، سكر وعربد وجرى وراء النساء ، وخدع التجار وزيف الفواتير ونزل عند رغبة معلمه فكان يغش الشراب للزبائن ... يعود الى نفسه في لحظات الوحدة فيرى انه قد خيب رجاء أسرته حين لم يقدم لها شيئا ، يحزن ويتألم ، ويرى في العقاب المحنط في الواجهة سميره الوحيد ، يحدثه فيلمس لديه رغبة عارمة في التخلص من هذا الجو المبتذل والطيران في هذا الكون المدهش ، يقرر ان يشتريه من معلمه ليعتقه لكنه لم يستطع لانه كان يبذر كل نقوده في مباذله ، ويأتي من يبتاع الطائر ، فلم يجد فرحان امامه الا الشراب يغرق فيه احزانه وأشجانه ، وتحين وقفة مع النفس فيتساءل : « ماذا بقي مني ؟ لم امد يد العون لاسرتي ، ولم اعتق الطائر ، لعله آن الاوان لاخجل من نفسي . » انها لحظات انبثاق الضوء القابع في اعماق البسطاء ، لكنه كان أضعف من أن يخترق تلك الطبقات الكتيمة من ادران الواقع ومباذله ، فيجد فرحان نفسه مرغما على التقيؤ في النهاية .

« وبغتة بينما هو نهب آلاف الاشياء التي ازدحم بها رأسه على غير توقع ، هب على قدميه واندفع مسرعا الى الجانب من المشرب متحاشيا أن تقع عيناه على الطائر ، يده على فمه تحاول ان توقف ذلك الشيء الكريه الذي تصاعد الى حلقه فجأة ، بينما كانت يده الثانية لا تزال تطبق باصرار على قطعة معدن بارد . » ، لقد باع حريته وباع نفسه فالطائر المحنط هو معادل موضوعي للاستعداد الروحي عند فرحان للحرية والتخلص من عالمه الخانق ، كما ان عودته الى نفسه في لحظات التأزم هو كشف جديد لبساطته وبراءته ونقائه ، وعبد الله عبد حينما

بجعل « فرحان » ضحية من ضحايا علاقات المدينة المشوهة فانه يعري تلك العلاقات ، ويكشف دونية القيم السائدة ، ويرى في البساطة والبراءة والنقاء قيما اضعف من أن تصمد أمام الجشع والانانية المفرطة انه عالم ملوث لا يملك الانسان فيـه الا ان يعيش ملـوثا ، مأزوم الروح ممزق النفس .

وينتصر الواقع مرة اخرى ، وتبقى الحياة مأساة مستمرة وباشكال متنوعة ، فابنة الاربعة عشر ربيعا تسقط وتنحرف حينما تجبر على تجارة الجسد ؛ الاب يموت والاخت تتوارى عن الانظار وتبقى « حنة »(١) وامها تواجهان الحياة في مجتمع لا رحمة فيه ولا شفقة ، و « حنة » طالبة في الصف التاسع . جمعتها الزمالة مع المتحدث في القصة فكانا يتلاطفان ويترافقان في الذهاب الى المدرسة والعودة منها ؛ احس بتغير حالها بعد أن فقدت الطبل . فلم تعد تأكل الجبن الاحمر المغرمة به ، ولم تعد تبدل ملابسها المدرسية فرثى لحالها واشفق ، ذهب الى منزلها ليسترد كتابا نسيه معها . يدخل غرفتها فيفاجأ بخمس قطع من الجبن الاحمر . يتساءل ثم لا يلبث أن يعلل نفسه : « لعلها قد خبأتها لايام الضيق » . المدرسة سارة تجبر الطالبات على الحضور بشريطة خضراء وجـورب أبيض لاستقبال أحد الزوار ، حينها يشعر المتحدث بما ستعانيه (حنة) في تأمين ذلك ، فيعد نفسه بمساعدتها ، وفي المساء يحضر الى منزلها ومعه الشريطة والجورب يرسل اليها اشارته المعهـودة وينتظر ولكـن دون جدوى ، وفجأة يراها تخرج من حانوت مقابل لمنزلها وفي يدها الشريطة والجورب وقطعة جبن احمر : « كانت قلقة كمجرم مبتدىء لم يتدرب كفاية ، وما كادت تصل الى عتبة بيتها حتى استوقفها الحانوتي ولحق بها واعتصر نهديها الصغيرين بين أصابعه . » .

---

(١) قصة الشريطة الخضراء ــ مجموعة مات البنفسج

ان الانحراف جاء حلا للتناقض بين الحاجة وانعدام القـدرة على تأمينها ، فكان هذا الانحراف ـ كما يراه عبد الله عبد ـ نتيجة حتمية للظروف الموضوعية التي تشكل قوة قاهرة لا يملك لها الانسان دفعـا فيسقط في طريق الانحراف .

ان الظروف الموضوعيـة تلعب دورا اساسيا في ظهور هـذه الصور ومثيلاتها ؛ لكن عبد الله عبد دفع ببطلة قصته في طريق الانحراف بسهولة ظاهرة ، فهنا لا نلمس صراعا ومعاناة كما هو الحال عند (سليمان وفرحان) في القصتين السابقتين ، ان التنويه بالحرمان الذي تعانيه (حنة) لا يعفيها اطلاقا من البحث عن طريق آخر تتجنب فيـه هذا السقوط السهل ؛ فحرمانها من قطع الجبن الاحمر المغرمة به لا يبرر لها السقوطوالانحراف، كما ان متطلباتها المدرسية الآنيـة قـد لا تكـون مسوغا كافيـا للتجارة بجسدها ، فحنة ومثيلاتها لا يعدمن وسيلة أخرى يواجهن بها هذا الواقع الا انالاستعداد الروحي للمقاومة عند بطلات عبدالله عبد معدومة، فحينما تكون المرأة محورا لقصته فانه يضعنا امام شخصية هشة لا تكلف نفسها حتى التفكير بعملية الاختيار فتنهزم بسهولة ويسر ، فهروب (حنة) وسقوطها السريع مشابه لهروب (ريتوب) في قصة « متاعب رتيبة »(١) ومشابه ايضا لهروب (عائشـة) في قصة « علق »(٢) مما يدعو للقول : ان عبد الله عبد بقي ينظر الى المرأة من خلال غلالة رومانسية منعته من اكتشاف امكاناتها وقدراتها على المواجهة والتحدي ؛ فبقيت الانسـان الاضعف في نظره ، وبالتالي الضحية السهلة في مجتمع الطبقات والعلاقات اللاانسانية .

ومهما يكن من أمـر فاننا نرى في شخصيات عبد الله عبد كضحايا للمجتمع الطبقي ملامح مشتركة تظهر في الوضع الاجتماعي للشخصية وفي نموها وتطورها وفي مصيرها ونهايتها فهي :

---

(١) ـ (٢) من مجموعة مات البنفسج

ـ شخصيات فقيرة بسيطة ساذجة تبحث عن لقمة العيش والحياة الكريمة فتقع فريسة العلاقات الانسانية المشوهة .

ـ في الاعماق دائما بقعة ضوء مضيئة تتوهج في لحظات الاختيار الصعب لكنها لا تلبث ان تخبو بعد صراع نفسي يترك آثارا تتبدى بالشعور بالذنب .

ـ أن النقد الذاتي عند هذه الشخصيات هو مظهر لاحساس انساني نقي وليس مظهرا لوعي بدا ينمو ويتفتح .

ـ غياب العامل الذاتي والقدرة على المواجهة والتحدي وضعف الارادة والهروب .

وهـذه الملامح تعكس كلها تأكيد عبد الله عبد على ان الظروف الموضوعية التي تحكم الواقع هي فوق الارادة واقوى من ان تواجه ، وفي هذا تلميح الى تبرير تصنعه رغبة عبد الله عبد في نقل الواقع بأمانة واخلاص .

٣ ـ مجابهة الواقع والحنين الى حياة افضل :

في قاع المجتمع وقف عبد الله عبد يرصد الحياة ، مستضعفون يصارعون الحياة ، سلاحهم الكد والتعب والعرق والصبر ، ترهقهم الحياة وتجبههم بظلمها وقساوتها ، ويبقى النبض الانساني عند هؤلاء حيا ، يقاوم وهو مشدود الى امل ينساح في الروح الانسانية حنينا الى حياة افضل .

ان هذا الاستعداد الروحي والتطلع الى المستقبل يجعل من القامات التي تزمها الفقر والظلم والاستغلال قامات شامخة ترفض الركون الى واقعها ، وتحاول جاهدة ان تتجاوزه وتتخطاه :

« ثلاثون سنة وأنت تعتل على ظهرك ... بيتك بالايجار ، ونوافذك بلا ستائر ، وأولادك يخجلون منك »(١) ، هذا ما حدث به (محمود) نفسه وهو يجر عربته في مرتفع الطابيات كانت له احلامه ؛ لقد فكر اكثر من مرة ان يدخر بعض المال يحقق به مشروعا صغيرا يعفيه من هذا الجهد المتواصل ، لكن الافواه الثمانية وموت حماره (فهيم) حال دون أحلامه ، ومحمود الذي يرى : « ان المرء لا يفتقر الى حيلة ، فثمة دوما ما يمكن عمله » لم تلن صلابته بعد ان فقد حماره وهو معينه الوحيد ، لقد القت الحياة أعباء جديدة عليه حين اضطر الى ان يعتمد على قوته الجسدية في جر العربة لان « لا شيء يصعب على محمود » .

انه الآن في مرتفع الطابيات مشدودا الى العربة المثقلة ، الم نافذ يتسلق ظهره ويزحف الى كل انحاء جسمه ، يترقب من يسند له العربة فلا يجد أحدا ، تخيل أن الزمن قد توقف وان العالم قد خلا الا منه ، وبقي مشدودا الى العربة يحاول متابعة الطريق : « وتلاحقت انفاسه ، وبات لهاثه اكثر تقطعا ، كان يقترب شيئا فشيئا من الفحيح لكنه رغم ذلك فقد تابع طريقه لانه كان يدرك ان الرجل اكثر قدرة على احتمال الالم طالما هو قائم على قدميه ، وطالما هو مستمر في سيره الى الامام » .

صلابة انسانية لم تزدها ظروف القهر والاضطهاد الا اصرارا على الوقوف والمجابهة ، ووقفة يستنفر فيها الانسان كل طاقاته وامكاناته ليمنع نفسه من النكوص والتراجع ، يدفعه الى ذلك عطاء انساني وحنين الى حياة جديدة يستدعيها بروحه المشدودة اليها .

واذا كان عبد الله عبد قد اكتفى هنا بالبحث عن الصلابة الانسانية في الانسان المسحوق ، وقدرته على التحمل والصبر وعناده في مجابهة الواقع ، فانه في قصته الرمزية « البغـل »(٢) يثير قضية القهر والظلم

---

(١) قصة الرجل والعربة من مجموعة مات البنفسج
(٢) من مجموعة النجوم .

والاضطهاد ويحاول ان يبحث في عواملها ويكشف آثارها وابعادها ، كل ذلك ضمن حدود الاحساس والشعور دون ان يقوم بتجسيد هذا الاحساس الى موقف عملي فاعل ، فقصة « البغل » المشدود الى الناعورة ليملأ الدلاء التي تفرغ ، هي قصة الذين يبنون الحياة ولا ينالون منها الا الفتات ، هي قصة الاستغلال وسرقة الجهد الانساني الذي يولد في النفس شعورا بالظلم واحساسا بالقهر وتساؤلات تعبر عن موقف رافض للواقع : « ذي دلاء نفرغ ، ودلاء تمتلىء ، الى متى كتب علي ان ادور لاملاء الدلاء التي تفرغ ؟! » ، ان دوران البغل حول الناعورة من الصباح حتى المساء يزرع في نفسه السأم والملل وينهك جسمه تعبا ومرضا ، فيسرح أفكاره ويطير الى الماضي حيث التطواف والتجوال والتنقل بين القرى مع صاحبه الذي كان يعامله كرفيق حقيقي ، اما الآن فهو في هذا البستان يمتح الماء من البئر طيلة يومه فتنتشر في جوانبه الخضرة اليانعة ، لكنه محروم حتى من عشبة فيه . بالرغم من كل ذلك فانه لا يرفض لمعلمه وابنه أمرا ، بيد ان احساسه بالظلم والقهر يزداد ويتصاعد : « اخذتم مني كل شيء ، ولم تعطوني بالمقابل أي شيء ، حبستموني في زريبة ضيقة وحرمتم علي التجول في البستان الذي صنعته لكم ونشرت الخضرة في جوانبه » . هكذا بدأ « البغل » يفكر بعدما اصر ابن معلمه على دفعه الى العمل رغم جوعه ومرضه ، وتزداد رغبة البغل في التخلص والتحرر فيفكر أكثر من مرة أن يرفس ابن المعلم الذي الح في تعذيبه وضربه ، لكنه كان في الوقت ذاته يتساءل عن جدوى ذلك وهو مشدود الى ناعورة ومحزم بالجلد والحبال ، كما انه كان يجهل حقيقة شعوره في ذلك لانه لم يكن يحب العنف « ليس القتل شيئا حلوا ، وانا لااحب أن أمارسه ، لكن ينبغي عليهم ألا يعتمدوا كثيرا على صبري ، وقد يفلت الامر من يدي يوما ، ووقتها سيكون أسفي كبيرا لانني سأرغم على فعل الشيء الوحيد الذي لا أحب أن افعله . » .

وأمام هذا التردد يتلاشى الشعور بالتمرد ويتحول الى حنين يستدعي حياة جديدة رحبة فالبغل في نهاية الامر لم يجد بدا من متابعة العمل الذي

انساه كل شيء الا رغبته في حياة جديدة خالية من القهر والاضطهاد : « ونسي انه مشدود الى الناعورة بالحبال ، ولم يعد يذكر سوى شيء واحد ، لم يعد يذكر سوى انه فتح منخريه على آخرهما ليشم على بعد مئات الكيلو مترات هناك موقد الجبال رائحة الصنوبر والعرعر والغار . . » .

وأمام شراسة الواقع يتحول هذا الحنين الى رغبة مكبوتة تكمن في اللا شعور حيث يصبح الحلم منفذا لما لايستطيع الانسان ان يعبر عنه في يقظته ، في قصة « النوم »(١) قضية الخبز وهموم الوظيفة والحياة اليومية المرهقة تجد حلولها في الحلم لا في الواقع ، فيها يتلاشى الفرق بين الشعور واللاشعور ليصبح الانسان في هذا الواقع كتلة من المعاناة اليومية القاسية .

ان الارتباط الوثيق بالواقع والنظرة اليقظة الى المجتمع اعطت عبد الله عبد قدرة على التبصر في تصوير ظواهر الحياة الاجتماعية ووقوفه على القضايا الجوهرية فيها ، فالحياة في مجتمعه تقوم على اكتاف المستضعفين وتستمر بجهودهم فتتعدد صور القهر والظلم والاستغلال وتتنوع وتصبح الحياة معاناة يومية يكاد الانسان يلفظ فيها انفاسه الاخيرة مرات ومرات ، هو في صراع دائم لايملك فيه — وهو الضعيف — الا ان يقاوم من اجل البقاء ، وعبد الله عبد حينما يصور هذه المقاومة يؤمن ايمانا عميقا بقدرة الانسان واصراره على رفض الهزيمة واذا كان لايدفع بشخصياته الى خارج حدود المحاولة في تجاوز الواقع بل يجعلهم احيانا يهوون امامه ، اذا كان يقف عند هذه الحدود فانه لايفقد امله وايمانه بالمستقبل ، فشخصياته تتطلع الى المستقبل وتستعد له روحيا وهذا التطلع جدير بالاحترام والتقدير ، وشخصيته « احمد » في رواية

(١) من مجموعة النجوم

« الراس والجدار »(١) هي أكثر شخصياته وضوحا في ذلك ، اذ يكتشف « احمد » أن طريق الخلاص يمر عبر « الراس ــ الوعي » وبدأ يتبين ملامح هذا الطريق من خلال الكتب التي بدأ بمطالعتها .

ان « الراس والجدار » هي العمل الروائي الوحيد لعبد الله عبد،وهي ترصد الفترة الزمنية الانتقالية في حياة عمال مرفأ اللاذقية بعد ان عادت ملكيته الى الدولة وانتهى العمال من سيطرة ــ الملتزمين ــ واستغلالهم ليعيشوا استغلالا آخر على يد « المحاصين » ، فالاستغلال مازال قائما وباشكال جديدة .

ان عالم الرواية الفكري محدد بأبعاد اجتماعية وانسانية تتمثل بتلك النماذج الانسانية التي جمعتها طبقة واحدة، فشخصيات الرواية تنتمي الى طبقة واحدة ــ الطبقة العاملة ــ وقد عبرت هذه الشخصيات في أبعادها وتطورها عن وضع هذه الطبقة في مرفأ اللاذقية وفي مرحلة انتقالية معينة، فتطور هذه الطبقة كشف عن انقسام داخلي توضحت معالمه بتحول فئة من العمال سنحت لهم الظروف بالحصول على بعض الامتيازات ــ الى قوة قهر واضطهاد واستغلال لابناء طبقتها : فلعبت دور الملاكين القدماء حينما أصبحت تمثل ــ الملاكين الجدد ــ ومن هؤلاء (خليل الشمام ، أبو لهب ، أبو محمدين ...) انهم المحاصون الذين يتقاسمون جهود العمال فيما بينهم في الوقت الذي لايحصل فيه العمال « المياومون» الا على جزء يسير مما يبذلونه من جهد ، وهم يشكلون القسم الاكبر من العمال ومنهم (احمد المخلص ، ابراهيم ، حيران ، الخال ، ابو الذهب) وهي شخصيات رافضة ناقمة ، نقمتها جاءت عبر احساس عفوي بالظلم، واتخذ رفضها اشكالا تعبيرية متعددة ، تراوحت بين الصبر والتاني في التعامل مع الواقع « ابو الذهب » وبين ردة الفعل الصادرة عن تصرف فردي نزق « احمد ، ابراهيم » وبين هذا وذاك اشكال مختلفة لهذا

(١) صدرت الرواية ــ بعد رحيل الكاتب ــ عن وزارة الثقافة

الرفض ، فهناك الخال الذي يتعامل مع الحياة بهزء وسخرية و «حيران» الذي يفلسف الحياة من خلال شذرات من الوعظ والحكم يسقطها على الواقع محاولا فيها كشف الاسباب والدوافع الكامنة وراء الظواهر السائدة .

ان تحول بعض العمال الى « محاصين » يرسم تصدعا طبقيا صنعه هؤلاء « المحاصون » الذين كانوا في عهد الملتزمين عمالا مياومين ، وكانت النتائج الاولى لهذا التصدع عجز العمال في عهد « المحاصين » عن تحقيق الاضراب الشامل الذي تكرر تنفيذه اكثر من مرة في عهد الملتزمين .

ويحاول عبد الله عبد أن يبحث عن اسباب هذا التصدع الطبقي من خلال شخصية « احمد » وهي الشخصية الرئيسية في الرواية ، فأحمد ترك العمل في المرفأ لتأدية الخدمة الالزامية ثم عاد بعد الانتهاء من الخدمة ليرى ان المرفأ قد أمم وان « الملتزمين » قد طردوا ، وبدأت مرحلة جديدة بدا فيها ان العمال قد انصفوا وقضي على الاستغلال ، ولكن بعد فترة احسى « احمد » ان الوضع الجديد لم يكن افضل مما سبقه، وبقي هذا شعورا واحساسا يجد طريقه الى الظهور عبر كلمات قليلة مع الاصدقاء في بعض الاحيان ، وفي أحيان اخرى عبر منولوج داخلي : « ما اشبه صراع السمك بصراع البشر من اجل العيش . » . « ماأشد الشبه بين مايجري هنا في البحر وبين مايجري هناك في البر » ، وعملت حكمة المراكبي العجوز على تعميق هذا الاحساس : « أليس هناك من يستغلك الآن ؟ الناس صنفان اما صائد او مصاد ، اما ذئب او خروف فاختر لنفسك الفريق الذي ستأخذ مكانك فيه . » وهكذا اختار « احمد ان يكون صائدا منفردا ، فحاول ان يأخذ مكانه في الجبهة الاخرى وعمل ليكون من عداد « المحاصين » ، فاصطدم بالجدار بالملاكين الجدد الذين يرفضون ان يشاركهم احد مواردهم وينتهي بذلك الى فشل يفجر احساسه عملا فرديا يقوده الى الطرد من العمل .

ان عبد الله عبد ادان هذا النهج الفردي حينما انتهى بالاحداث الى هذا المخرج ، وهو في رؤيته هذه :

ـ يرى ان طريق الخلاص من الاستغلال لايمر من هنا بل مـن طريق آخر ، وهذا الطريق بقي مجهولا حتى قبيل نهاية الرواية عندما يكتشف « احمد » ان الطريق يمر عبر الراس ـالوعي فبدا بمطالعة كتب معينة .

ـ وهو لم ينس تعميم الاستغلال فوبط بخيط رفيع بـين الطبقات المسحوقة حينما لمح الى استغلال الآغا « لمحمد الطفران » ، فالفلاح ـ وقع ايضا تحت وطاة الاستغلال والاضطهاد .

ان التمرس والاتقان في كتابة القصة القصيرة عنـد عبـد الله عبد لانراه هنا في روايته ، فالحدث محطوط ، وهو في اثره وتطوره يتخذمسار حبكة تقليدية لم تساهم في تماسك البناء الروائي ، كما انعكس الحدث بطئا شديدا في تطور الشخصيات ونموها وتوضيح ملامحها ، فجاءت شخصيات بسيطة تتعامل مع الحياة بعفوية ظاهرة ورومانسية واضحة

الا ان هذه التراكمات العفوية تفجرت في النهاية لتكشف عـن بداية وعي موضوعي أخذ طريقه الى ذهن احمد .

ان لخلاص عبد الله عبد لواقعيته اوصله الى بعض الزوايا المعتمة في واقع الطبقة العاملة في مرحلة معينة بالرغم من خلخلة البناء الفني في الرواية ، وساعده في ذلك تمكن لغوي ، اذ استطاعت لغته الدقيقة ان تحدد أبعاد صورة ترسم حياة شريحة اجتماعيـة تكافح في مجتمـع متصارع .

الطفولة وقيم الثورة والنفي للواقع

يقول عبد الله عبد حول ادب الاطفال وتجربته في هذا النوع مـن الادب : « اعتقد ان الكتابة للاطفال تجربة جديدة في ادبنا العربي ،وعندما صدرت مجلة اسامة في عام ١٩٦٥ طلبت اسرة تحريرها من كتاب القطر المساهمة في كتابة القصص للمجلة وكنت واحدا ممن طلب اليهم ذلك

فجربت الكتابة في هذا الميدان ، ولا ادري الى اي مدى نجحت محاولتي هذه ولكن مما لاشك فيه اني احببت الكتابة بعد ذلك للاطفال »(١) .

ان التجربة القصيرة للكاتب في هذا الميدان لم تحل دون كتابته لقصة الاطفال الناجحة بل اثبتت ان عبد الله عبد استطاع ان يعود الى طفولته فيعيش في عالمها مرة اخرى حين عكست قصصه ادراكه الواضح لعالم الطفولة وميزانه وخصائصه ، وهذا يعود الى صفة اساسية تميز ادبه بصورة عامة وهي صدق الاحساس وعفويته .

وعبر هذه التجربة القصيرة كتب عبد الله عبد « سبعا واربعين » قصة صدرت عن وزارة الثقافة في مجموعتين ، الاولى « العصفور المسافر » ، والثانية « الطيران الاول ١٩٧٧ » ، والقصص في المجموعتين لم تجمع وترتب لتلائم مرحلة طفولية معينة ، وانما نرى في كل مجموعة تنوعا واضحا يظهره الاختلاف في المستوى الفكري للقصص وان كنا نلمس تقاربا في المجموعة الثانية واذا كان لهذا تأثير سلبي في تناول الطفل لمجمل قصص المجموعة وادراكها واستيعابها والافادة منها فان هذا التأثير ينتفي عندما يتم تناول كل قصة على حدة .

وقصة الاطفال عند عبد الله عبد تحاول ان تستجيب لحاجات الطفولة العميقة وتشبع حب الاطلاع لديهم ، كما تحاول ان تحررهم من النزعة الفردية والتمحور حول الذات فتحضهم على التعاون والعمل الجماعي وتظهر لهم فضائل البذل والعطاء والتضحية ، وتدفع بهم في كثير من الاحيان الى مزيد من القراءة والاطلاع كما تصور لهم جمال الحياة فيقبلون عليها مبتسمين مستبشرين .

وكل هذا لم يكن ليتم لولا قدرة الكاتب الفنية وفهمه وادراكه لعالم الطفولة الذي وجد فيه الامل في مستقبل تنتفي فيه كل احزان الواقع

(١) مجلة الموقف الادبي عدد آذار ١٩٧٤

واوجاعه ، فحاول أن يغرس في هـذا العالم كل القيم التي تهبه الوعي والقوة والرفض والفضيلة واقتحام الرديء وتهديمه يقول « الادارة ، الحق ، الجمال ، الخير ، الشجاعة ، العدالة ، الحرية ، الحب ، المغامرة ، التضحية ، حب المعرفة ، الاستكشاف ، والقوة ، هذه الكلمات لامعنى لها اذا لم تقترن بالعمل ، هذا العمل الذي يتجلى في السلوك الانساني الملتزم والانخراط في العالم . »(١)

هذه هي القيم التي ارادها عبد الله عبد ان تكون دعائم المستقبل فحاول ترسيخها في ذهن الطفل ووجد ان سبيله الى ذلك الكلمة والصورة وشكل فني يحمل دلالة خاصة ، فالمجموعتان اكدتا على مفاهيم كثيرة ومتنوعة :

أ ـ قصص تؤكد على مفاهيم اجتماعية وانسانية :

ان الحكام المستبدين بطبيعتهم العدوانية يسعون دائما الى قتل الحقيقة ودفنها لان هذه الحقيقة تكشف طبيعتهم وتعريهم فيظهر استبدادهم وتتبدى انانيتهم ، حاول عبد الله عبد ان يزرع هذا المفهوم في ذهن الاطفال من خلال قصتيه « الملك والغزال »(٢) و «الطائر الذي كان يتكلم »(٣) ، فالملك يرمي الغزال بسهمه القاتل لانه نطق بالحقيقة ، ففضح سلوك الملك واعماله ، والملك امر بقطع لسان الببغاء

لانه لم يوافق جلساء الملك فيتأييدهم لما يقول هذا الملك ويفعله وهكذا فالحقيقة تبعث الرعب والخوف في نفوس الحكام المستبدين فيقتلون ويبطشون . ومما يساعد على نقل هذا المفهوم في كلتا القصتين تلك الطريقة الحوارية السائدة فيها وكان الحوار بذلك اداة البناء القصصي

(١) مجلة الموقف لادبي عدد آذار ١٩٧٤

(٢) من مجموعة العصفور المسافر

(٣) من مجموعة العصفور المسافر

وعماده ، وورود جزء من هـذا الحـوار على لسان الحيوان (الغـزال والببغاء) لم يقلل من صدقه لان الكاتب استطاع تـوظيف الحيوان في القصتين بما يخدم الهدف العام والخاص فحقق الانسجام بين الواقع ونوع الحيوان الذي يتكلم ، فالغزال من اشهر الحيوانات التي يسعى الناس لاصطيادها ، كما ان من المعروف عن الببغاء الكلام وتقليد الناس في حديثهم .

وأن يعي الاطفال امثال هذه المفاهيم ويدركـوها شيء اساسي في تنمية وعيهم وتكوينه لكن القصتين بما تبعثانه في نفس الطفل من مشاعر النقمة والحقد على الحكام المستبدين فانهما تزرعان في الوقت ذاته بذور الجبن والخوف ، لان المصير الذي يلقاه كل من (الغزال والببغاء) على يد الملك يوحي بشكل غير مباشر ان الحقيقة مقرونة بالقتل والموت، والطفل امام هذه المقارنة لن يكون الا متردداً ، هذا اذا لم يبحث عـن طريق السلامة والنجاة بالنفس .

واذا كان صدق الكاتب في نقل الواقع يتطلب نقل هذه المفاهيم ضمن حدودها الواقعية ، فان تغيير الواقع لن يكون الا بزرع الشجاعة وتنمية روح البطولة في نفوس الاطفال ـ وهـم الامل في التغيير ـ عـن طريق التفاؤل بانتصار الحقيقة ولو بعد حين .

ومن القصص التي تؤكد على مثل هذه المفاهيم قصة « الغابة »(١) وهي لا تتعدى اسطرا ثلاثة ولذلك سنوردها كاملة : « ذات مرة عندمـا غابت الشمس منذ زمان بعيد ، وقف النمر والضبع والاسد والفيـل والعصفور والافعى والغزال وقالوا : اين نذهب ؟ نحن خائفون من الليل فقالت لهم الغابة : تعالوا يا ابنائي وضمتهم الى صدرها . » .

---

(١) من مجموعة العصفور المسافر

ان اكتمال الحدث القصصي والتعبير عن هذا المعنى الاجتماعي الانساني الشامل وبأكثر من مستوى بكلمات بسيطة ومعدودة يكسب القصة قيمة فنية عالية ، فالقصة تقدم مغزاها بمستويات متعددة يتجاوز بعضها مرحلة الطفولة ليلج عالم الكبار والناضجين ، فالغابة وطن تلك الحيوانات يلتجىء اليه فيدرأ عنها الاخطار ويحميها من الاعداء ، الغابة هي الوطن الذي يسع الجميع ويحمي الجميع ، هذا ما توحي به القصة وتقدمه لمرحلة طفولية معينة ، لكن طفولة متقدمة لن تقف عند حدود هذا الايحاء طالما علمت ان مجتمع الغابة هو مجتمع ، القوي فيه يأكل الضعيف، فكيف يجتمع الاسد الشرس المفترس مع الغزال الوديع المسالم ، وكيف سيأمن العصفور للافعى فيلتقيان ويعيشان جنبا الى جنب ؟! اسئلة كثيرة تثيرها القصة والجواب عليها يستوجب مناقشة قد تتعدى في مستواها مرحلة الطفولة لكنها في النهاية ستقف عند حدود مفاهيم تشكل اساسا في تربية الطفل وتنشئته .

ان التفاوت الاجتماعي والتمايز الطبقي يقضي على السلام والاطمئنان بين ابناء الوطن الواحد والتآخي الطبقي الذي توحي به القصة ليس الا دعوة للضعيف ان يركن الى ضعفه ويأمن للقوي ويستسلم له ولو كان في ذلك موته وهلاكه ، وتبقى القصة بالرغم من كل ذلك تتميز بقيمتها الفنية التي قلما نراها في قصة اطفال اخرى .

ب ـ قصص تؤكد على مفاهيم وطنية وقومية :

لن تستمر الحياة على امجاد ماضية ، ولن تكون هذه الامجاد ـ في يوم من الايام ـ بديلا عن العمل اليومي والكفاح المستمر من اجل الحياة والوجود ، هذا ما تريد ان تقوله قصة « اليد اولا »(١) ، فهي تؤكد ان الوطن لا يمتنع على اعدائه بالامجاد الماضية ، والتاريخ المشرق ، وانما بأبنائه الذين يبقون في استعداد دائم للدفاع عنه والذود عن حياضه ،

(١) مجموعة العصفور المسافر

فالملك الذي مات بعد ان انتصر على اعدائه وهزمهم ، ترك سيفا قبضته من ذهب ونصله من صاعقة ، لكن هذا السيف لم ينفع في يد ولده الذي خلفه ، فانهزم امام اعدائه لانه لم يكن يجيد فنون القتال ظنا منه ان سيف ابيه كفيل بدحر الاعداء وقطع رقابهم ، وحينما ادرك الحقيقة ركب حصانه وانطلق يتدرب على السيف وكل ادوات القتال ، ثم توجه لملاقاة اعدائه فدحرهم وانتصر عليهم .

استطاعت القصة ان تحقق هدفها عن طريق الايحاء والرمز ، فقدمت فكرة الدفاع عن الوطن دون ان تسقط في مباشرة فجة ونصح سافر ، وربطت بين الحفاظ على الوطن والارض وبين ارادة الانسان المشفوعة بالعمل والاصرار وتم ذلك كله من خلال الحدث المتطور عبر التجربة والامتحان في لوحتين بارزتين .

الاولى تختفي فيها الارادة الانسانية وراء احلام واوهام مبعثها امجاد ماضية لا تقف حائلا دون هزيمة محققة .

والثانية تحمل ملامح تلك الارادة واصرارها على انتزاع النصر فتبشر بالنصر الاكيد ، وهذا التطور المنطقي للحدث القصصي يقربها من ذهن الطفل ويزيد في سهولة ادراكها ويسر استيعابها ، اما القالب الحواري فقد جاء منسجما مع الترتيب المنطقي للحدث فساهم في تطوير الحدث وتصعيده ودفع الفكرة في طريق الاقناع لتتسرب الى ذهن الطفل بمنطقية ويسر .

والطاقة الخلاقة الكامنة في ارادة الانسان ووعيه وتصميمه تظهر أيضا في قصة « الخروف يقاتل »(٢) ، فالخروف لا يأبه للذئب في بادي الامر طالما هو بعيد عنه لكنه يشعر بالخطر عندما بدأ عدد الخراف يتناقص ، يبحث عن طريقة يدفع بها شر الذئب وعدوانه فلا يراها الا

(١) مجموعة العصفور المسافر

بتوحيد موقف الخراف أمام الذئب ، لكنه يفشل ، فيقرر منازلته وحيداً، ويصمم على ذلك ويتهيأ للامر ، ويجابه الذئب منفردا بينما تنظر الخراف وتراقب كيف وقف الخروف يرد هجمات الذئب وينطحه بقرنيه بقوة حتى قضى عليه تماما .

والحدث في القصة اقل اقناعا منه في قصة « اليد اولا » وقد يعود ذلك الى : طريقة السرد التي قدمت بها القصة ، والى المعرفة التي اكتسبها الطفل وهي ان الذئب يهجم على قطيع غنم كامل ويظفر بصيده مما يجعل مقاومة الخروف منفردا للذئب وقتله ضربا من المبالغة ، لكن هذا لايقلل من شأن الفكرة وقيمتها طالما ارادت هذه الفكرة ان تؤكد على ان الارادة والتصميم يصنعان العجائب ، والحدث في القصة يحمل اكثر من هدف ، فهو حين يرسم قوة الارادة وقدراتها يوحي في الوقت ذاته بقيمة الوعي الذي تصنعه التجارب والخبرات فالخراف : « صفقت ورقصت ليس فقط بسبب انتصار رفيقها الخروف على الذئب ، ولكن لانها اكتشفت ايضا انها تملك قرونا سوداء تستطيع ان تقضي بها على كل الذئاب التي قد تهاجمها في المستقبل . » .

ح ـ قصص تؤكد على مفاهيم تربوية :

في مثل هذه القصص يتداخل المفهوم التربوي بالمفهوم الاجتماعي مما يزيد في قيمتها وتأثيرها .

ان مدلول قصة « البالون »(١) يتلخص بمعرفة الانسان لذاته وحدود امكاناته وعدم تجاوزها والقفز فوقها والا راحت هدرا ، واصبحت وبالا عليه ، فالبالون ينفجر لانه يريد ان يضاهي الشمس بحجمها ولونها ، انه الغرور يدفع بصاحبه الى الهلاك .

(٢) مجموعة العصفور المسافر

والهدف التربوي الاجتماعي في القصة يظهر بوضوح ، لكن القصة تتناسى حقيقة علمية سرعان ما يكتشفها الطفل الذي يدرك ـ منذ ان يتعرف على البالون ـ ان البالون لا ينتفخ الا بمساعدة الآخرين ، وبعضهم يعلم انه يملأ بالهواء من خلال التجربة ، ففي الوقت الذي تريد فيه القصة ان تصل الى هدفها تتجاهل حقيقة علمية ربما جعلت الطفل يقف عندها اكثر من وقوفه عند هدف القصة ومغزاها ، وهنا نتذكر القصة المشهورة (الثور والضفدع) التي تحمل المدلول ذاته لكنها تصل الى هدفها دون عقبات او موانع تستوقف الطفل ليتأكد من معلوماته التي جعلته قصة « البالون » يشك فيها .

اما قصة « السلحفاة والدجاجة »(٢) فقد بدأت بالايحاء وانتهت الى مباشرة ظاهرة حينما كشفت السلحفاة عن الموقف الحقيقي للدجاجة : « ايتها الدجاجة لا تنسبي الى نفسك مزايا لا تملكينها ما انت الا دجاجة مغرورة حمقاء . » .

ان المدلول التربوي بدا وعظا ظاهرا او مباشرا فلم يدع مجالا للطفل ليفكر ويكتشف الاسباب التي دفعت الدجاجة الى هذا الموقف الحرج ، ولو بقي المدلول في اطار الايحاء لكان اجدى وانفع واعمق اثرا .

وهذه المباشرة نراها بصورة اوضح في قصة « النجوم »(١) حينما يعدد الكاتب الخصال والعادات التي يكافأ عليها الانسان ، حتى تبدو القصة في قسمها الاول نوعا من التلقين ، فالولد الذي يطلب من امه ان تعطيه النجمة التي وعدته بها ، لم تكتف الام بنجمة واحدة كمكافاة له وانما وعدته منذ النهار ان تعطيه نجمة عن كل عمل طيب يعمله ، وعندما احصى نجومه وجدها اثنتي عشرة نجمة : « واحدة لكل من طاعة الوالدين والحب

(١) مجموعة الطيران الاول
(٢) مجموعة الطيران الاول

والشجاعة والعطف على الحيوان والصدق والنظافة والحساب والقراءة والتربية والتاريخ وحفظ الاناشيد . » .

يبتعد الكاتب عن هذه المباشرة في قصة « السنونو »(٢) حين يقدم مفهوم التعاون في صور موحية ترسمها لغة شفافة ، فالتعاون وراء كل عمل مثمر ، والعمل الذي يخلف في النفس راحة وطمانينة وامنا هو عمل جماعي تضافرت فيه جهود الكثيرين فانجزوه بسرعة واتقان ، وان صدق الاحساس والقدرة على نقل الملاحظات اليومية باسلوب مشوق وجميل دفع بالقصة الى ان تحقق هدفها ومغزاها بيسر وسهولة .

ء ــ قصص يحاول الكاتب فيها رسم خطوط تعليمية :

في هذا النوع من القصص يؤكد الكاتب عبد الله عبد فهمه وادراكه لعالم الطفولة ، هذا العالم الذي يقبل الكل قبل الجزء والمجاز قبل الحقيقة ، فيدخل عبد الله عبد هذا العالم بثقة العارف المبدع ليقدم تفسيرات كثيرة لتساؤلات تملأ ذهن الطفل ، وتبعثها تلك الظواهر المحيطة به ، وعبد الله عبد في هذا يبدو ــ الى جانب كونه فنانا ــ معلما بارعا .

ان ظاهرة تعاقب الشمس والقمر وعدم التقائهما تترك في ذهن الطفل تساؤلا لاتجيب عليه الا حقيقة علمية يعجز الطفل عن ادراكها ، لكن الكاتب استطاع ان يقدم جوابا مقنعا حينما انسن كلا من الشمس والقمر وجعلها يلعبان لعبة « الغميضة »(٢) .

« اتفق القمر والشمس ان يلعبا الغميضة ، وعندما حانت لحظة البحث فتش احدهما عن الآخر فلم يجده ومازال القمر والشمس يجري كل منهما في أعقاب رفيقه يبحث عنه . »

---

(١) مجموعة العصفور المسافر

(٢) مجموعة العصفور المسافر

هذه هي القصة كلها ، كلمات قليلة لكنها قدمت تفسيرا مقنعا لظاهرة طبيعية تثير عند الطفل تساؤلات يزيدها حبه للاطلاع ، وشغفه به .

وتظهر القيمة التعليمية في قصة الاطفال عند الكاتب عبد الله عبد من خلال محاولاته في تنمية حاسة الجمال عند الطفل ، واداته في ذلك لغة جميلة رشيقة فيها من البريق الادبي ما يساهم في تكوين الاحاسيس الجمالية وتنميتها ، فقصة « الفراشة والزهرة »(١) لا تكمن قيمتها في المفاهيم التربوية والتعليمية فقط بل في لغتها واسلوبها ، فالربيع هو عرس للفراشات والازهار معا ، والفراشة خرجت في الربيع فتلونت بألوانه الزاهية ، والزهرة تفتحت ايضا في الربيع فازدهت بألوانه ، وفي القصة تداخلت الاحداث وتعددت الدلالات وحملت من العبارات المشرقة والصور المجازية المتناثرة هنا وهناك ما يجعلها قطعة ادبية تساهم هي ومثيلاتها في تنمية حاسة الجمال عند الطفل : « ستشاهد البحر من هناك ، فهو حقل من الفضة في النهار ، وفي الصباح والمساء مرج من الذهب » ، « كانت زهرة حمراء مثل جمرة متوهجة » . والتراكيب الطويلة التي نصادفها في بعض المقاطع لا تقلل من القيمة الادبية للقصة وقدرتها على جذب الطفل وافادته .

وهكذا فاننا نستطيع القول : ان قصة الاطفال عند عبد الله عبد هي اكثر من محاولة في خلق ادب حقيقي للاطفال ، انها مساهمة جادة وفاعلة في سد هذه الثغرة في ادبنا العربي .

ان الاديب عبد الله عبد قد تناول الواقع بنظر الفنان وفكره وعاطفته، فجسد بذلك صدق الفنان الحياتي ، واستطاع ان يبدع لنا أدبا تشمخ فيه بين الرفض والادانة كعلامة من علائم مستقبل قادم تنتفي فيه كل الاوجاع والآلام .

---

(١) مجموعة الطيران الاول

قصة عبد الله عبد: الآفاق والمرتكزات

أحمد المعلم

حديث البطل مع ذاته حديث فردي ، يطرح فيه الفرد فيه موقفه وموقفه من المجتمع . ولكن البطل وهو يتحدث لذاته وعنها يقدم جملة من المفاهيم ، التي تريد ان تسمو على الواقع ، فيظهر عندئذ الواقع والواقع البديل في الابداع القصصي ، وتظهر نظرة الى الحياة ، يريد الكاتب ان يقف من ورائها مدافعا ، فتعترضه صعوبات ، تهيء للحلم ان يظهر ، كما تهيء لردود الفعل ان تظهر كذلك ، فينشأ الموقف الدرامي في وحدة الصراع ، يأخذ اشكالا عديدة ، وان كانت الغاية واحدة ، اما النتيجة التي تؤول اليها الاوضاع القصصية فهي ترنو الى رؤية ومنهج ، يفعلهما الكاتب في الحياة . ان هذه المعايير التي وضعناها نريد ان نتحرى بها الفعل القصصي في ديمومته واستمراره عند عبد الله عبد .

والذي اخذنا به من شواهد هو حديث الذات مع نفسها ، ولم نقصد انغلاق الذات على نفسها ، بل اردنا انفتاحها على الآخرين ، ومدى تعاملها وفاعليتها معهم ولهم في النهاية ، حيث ان العلاقة بين الفرد والجماعة تظل حاضرة امامنا لربط العمل الادبي بواقعه . اما اهمالنا لبعض القصص فليس تغاضيا اوتناسيا ، وانما لان هذه القصص لا توافق الرغبة والرؤية التي نطرحها ، فهي منحرفة عن حديث الذات ، لا تريد ان تتفاعل معها . ولهذا السبب وحده ـ وربما يكون غير كاف ـ أهملنا قصص : (البعض يأكل الدجاج ـ سليمان ومعلمه ـ الجياد في الاستعراض ـ النوم) من مجموعة عبد الله عبد القصصية : « النجوم » التي هي ارضية موضوعنا .

في قصة « النجوم » ـ اولى قصص المجموعة ـ تقوم علاقة حب بين انسان فقير واميرة ، ويتقدم المحب خاطبا الاميرة من اهلها كالعادة ـ العادة معنى اجتماعي مغلق ـ وتبحث الاسرة في امر الخاطب ، كل واحد فيها يظهر موقفه ومطلبه من حديثه . فالاب يقول : « ان يديه فارغتان . انه لا يملك نجما البتة » . والام تقول : « انه لا يملك حدوة فرس ولا عتبة ، فكيف يواتي الحظ اميرتنا ؟ » . وتقول الاخت الصغرى: « ان يديه فارغتان ، وهو لا يملك نجما البتة ولا حدوة فرس ، في الحق كيف يواتي الحظ اختنا ؟ ثم تابعت من عندها « انه يبيت تحت شجرة جميز ، وهو ليس اميرا ، اما اختي فهي اميرة . فيا للطريد » . وتقول صاحبة العلاقة : « واحد وواحد يساوي اثنين ، اثنان وواحد يساوي ثلاثة « « هل هي مفردة ، ام مزدوجة » .

نعرف ان الاب يريد رجلا معروفا ومالكا ، والام تريد فارسا ، يقوم بدور رومانتيكي في تصور الحب ، والاخت الصغرى يجسد قولها انتماءها ، وترفض الشعبية الواردة الذكر من تعبير شجرة جميز ، أما صاحبة العلاقة فانها اليفة العادة ، تدل الارقام المتداولة على حدود ذاتها بالتسليم الكامل لحكم الاهل . وهكذا يكون الحب في هذه الاسرة

يرتكز على المظاهر اكثر مما يرتكز على الركيزة الداخلية للذات في سلوكها الشخصي . فما هو موقف الامير الخاطب ؟ . . شخصية الخاطب تتماهى في شخصية الامير الاخ الذي يحب الطبيعة ، ويضعها ملكا له ، فيتحدث عنه البطل باعجاب : « انه اغنى من في البلدة ، فهو ملك على عشرة آلاف كوكب وكوكب وفي حوزته مليون وثلاث زهرات وواحدة في طور الولادة.

انها ماتزال كما ، ولكنها سوف تتشقق في الغد ، انها زهرة مدهشة جدا، وهي اشبه بالفكرة ولكنها اصدق من الحقيقة ، انها عارية تماما لا تزينها ورقة ولا يتوسطها تويج ، وهي ذات اريج مسكر الى حد يفقد الصواب. طعمها مر وحلو المذاق معا . لسوف تولد في الغد في نفس اللحظة التي ستتهدم فيها آلاف الافلاك وتزيل ملايين الزهور . نعم انها زهرة ذات اشواك سامة . زهرة الشوك اضربي هذه القلوب الالهية وانفثي فيها نفحة من الدم البشري » .

هكذا يوحد الكاتب بين الحقيقة والمستقبل بالزهرة ، التي لم تولد بعد ، ويسوط الكاتب الواقع الراكن ، آملا توهجا بشريا نابضا بالحيوية. الا ان طريقة البطل في مواجهة الواقع تسلك طريقا غير ثوري ، عندما تريد ان تحصل على المطلوب بلا تعب : « اعطني سمكة فانا جائع حتى الموت » . فيرفض الواقع هذه الطريقة في التعامل : « امض الى المحيط فهو حافل بالسمك » . يلوح حل المشكلة بالعمل ، ولكن اي عمل يحتاج الى أدوات ووسائل ، يبدو ان البطل يفتقدها جميعا : « انني لا املك شجرة توت لاتخذ من اوراقها حذاء . . انني لا املك مخبزا ولا سلكا اصيد به سمكا من المحيط فما اشقاني » . ويندم البطل لتركه الخيال، ويتمنى ان يعود اليه ، ريثما تحل الامور نفسها بنفسها : « ليتني لم اترك التل ، ليتني بقيت هناك ارعى نجومي » . لكن هذا الامر ليس في الامكان العودة اليه ، فيفتش البطل عن الحل المواتي لتحقيق رغبته في الزواج ، الزواج الموسوم بالملكية كعنوان صريح ، فلا يجده الا بالملكية ، التي تجعله

يحس بالحياة ، ويعرف الزمن ، ليطيح بالخيالات والاوهام : « هكـذا الحال دائما مع صغار الناس .. تمضي الحياة من حولهم دون ان يحسو بها ، ولكن عندما يصبحون رعاياي يعرفون معنى الزمن : السنة ، الشهر ، اليوم ، الساعة ، الدقيقة . لقد ادرك اخيرا ان وقته ثمين .. نعم انـه الان انسان حقيقي » . وتعود الحلقة الى بدايتها في شكل البناء القصصي من الملكية اليها كوسيلة وغاية تعطي للشخصية قيمتها في مجتمع الملكية . اما النقطة المضيئة ، والتي يجب ان يقوم على اساسها : « لقد قررنـا نحن فئران الارض ذات عام ان تكون صالحين ، فندع الارض وشأنها ، لا نعيث فيها فسادا ، على ان نقتات مما تخلفه المواسم ، وما يهملـه الفلاحون في الارض .

ولكن ما حدث بعد ذلك كان غريبا جدا !! لقد اعطت الارض محصولا مدهشا ، غير ان الملاكين عمدوا عندئذ الى اتلاف القسم الاكبر منه » ، والغريب ان تمر هذه الفكرة بشكل عرضي بالنسبة الى لحمة القصة ، ولم يحاول الكاتب ان يجسدها حقيقة واقعة ، ترفع من قيمة الفن القصصي في معاينته للواقع وطرح رؤى التغيير وتوجهاتها عليه .

لقد احسن الكاتب التحليل ، وعاد الى حيث بدأ ، لكـن عمليـة التركيب لم تعضد الرؤية لديه ، فتشعبت المسالك ، وافترقت الطرق ، فغاير التركيب القصد ، ولم يسايره . وربما يكون الخطأ الفادح في التركيب القصصي قادما من ارادة المزاوجة بين الاقطاعية والراسمالية كمرحلتين متمايزتين ، لكل منهما سماتها الخاصة ، وقد ظهرت هـذه المزاوجة في رؤية الاسرة المالكة ورؤية فئران الارض وتصرف المالكين .

وتتفق نظرة الاستسلام للواقع بما فيه من عيوب في قصة « النجوم » مع قصة « الوهم والحقيقة او ما حدث الفتى اشقر جعدي الشعر ذات مساء » ص ٨٣ ، حيث يصرح البطل : « انا لست سوى خروف ، وراسي لا يساوي رفرف في اي سيارة مرسيدس سوداء ، يمتلكها رجل خاكي ، ينتعل حذاء اسود ملمع » .

والحدث البارز في هذه القصة هو عراك حصل بين شابين ، يعتقـد الشرطي سائق المرسيدس انهما مسا السيارة في اثناء عراكهما ، فيقتاد أحدهما من شعره ، ويدور حول السيارة ، وعندما يتأكد من سلامتها ، يطلق الفتى ، فيذهب الفتى مهرولا ، يكاد لا يلوي على شيء .

يخترق المألوف من العادة ذهن الكاتب ، فيطرحه ، عسى ان يتخلص مما تورط فيه : « في عراك من هذا النوع تمسك الشرطة بالمتعاركين من أيديهم ، او من ياقاتهم وليس من رؤوسهم . من شعر رؤوسهم » ، فما يغنيه هذا التعريف لواقع الحال شيئا ، ويزداد عذابا وذلا : « عيب . امام كل هذا الجمع . انا رجل . والرجال لا يبكون » وعندما يعود البطل الى البيت ، يحصل ما تمناه ، فلا يراه احد وهو داخل ، ليرقد خائما ، بعد ان انهى كل ما يشير الى رجولته . تراه الاخت فتقول : « يا الهي صار وجهه اقرب الى وجوه البنات » ، وتتذكر ما كانت تظنه فيـه : كان رجلا صغيرا . وكنت شديدة الاعتزاز به .

ويركن البطل الى معنى انهزامي ، ينضوي تحت رايته ، ولا يفكر بالتمرد ، بل يستسلم : « جبان انا » . وتنغلق القصة على هذه النهاية البائسة الحزنة . فقد كفلت عرض صورة واقع الحال ، ولم تتجاوزه : (على كل حال ، هناك عتبة لا يستطيع الانسان المسحوق ان يتجاوزها . لا يمكن البحث عن تجاوز العتبة بين المدير والموظف الصغير ، بين الغني وبين الفقير . لذلك يقف الشخص تلك الوقفة الخاسرة الحزينة ، وحيدا ، فاقد الامل . لا يكون التجاوز الا بالثورة على الوضع البائس ، بالاعتراض الرفض . عند ذاك يتعرف الانسان على قدرته الحقيقية ، ولا يعـود لعوز تأكيدا لصغاره وانسحاقه)(٦) . والحال ، فان الكاتب لم يمنح نصته رؤية ثورية ، وفضل ان تقف مع الواقع ، لا ان تحاول التغيير فيه .

تطلع علينا قصة « الرجل العائم » ص ٢١٧ بعرفين لا ثالث لهما ، لمحظور والمباح ، وتنفيذ الحظر يمارسه الاب والام او المعلم ، وبصورة

عامة الجيل السابق يضع لائحة الممنوع والمسموح به ، فيأتي الجيــل الثاني محاولا التمرد . اذن ، فالصراع يدور بين جيلين : الاب يقول : « الظاهرة قاطرة ملغومة تسيرها اهواء شخصية فحذار ان تركبها » ويدرج هذا التعريف في باب الخبرة والمعارف ، لكــن الانسا نميــال الى الاختبار بنفسه ، بل ان الشباب يبالغ ، ولا يقدر الخبرة المكتسبة ، ويصور نقل الخبرة بمعنى الحد والزجر ، فيقول الابن : « لاكونن خائنا خائنا لابناء جنسي اذا لم ارافقهم » . هذه هي شارة التمرد على المحظور وبدايته ؛ والشارة الثانية تشير الى ان التمرد ثمنه الدم ، حتى لو كان هذا الدم من جرح بسيط ، وهكذا يتساءل البطل عن معنى تمرده الحاصل بعد أن جرح اصبعه « أيكون ذلك لان احدهم هرس قدمي ؟ هل هرس قدم يجعل للكلمات وقعا مختلفا ؟ » .

لقد حصل فعل التمرد ، ولكن الانسان يريد ان يعرف ما وراء هذا التمرد التمرد ، والابن يقول ؟ . . فيتحسس موقعه من التمرد بالقريبين منه ، محاولا تأكيد وجوده الذاتي : « من يدري ! لعلي لو سألت مــن هو الذي يعيش لقال لي : وهذه ايضا ليست مشكلة . انني استطيع ان اتخيل ابا لا يلبسني ثيابي على هواه . وكلمته ليست منزلة من السماء . ولا يغلق نوافذ البيت دون الشمس . استطيع ان اتخيل مثل هذا الاب واهتف له : يعيش . يعيش . يعيش » ، اذن فالتمرد شكلي المظهــر ، وتأكيد الوجود الذاتي يقف عند بعض الاشكالات الظاهرة ، فينعدم الصراع الالي بحديته بين جيلين ، يريد كل منهما ان يفرض وجوده على الاخر ، فيصبح الصراع آليا ، فيعترف البطل : « كأنني مسمار في آلة» .

اما النتيجة الفعلية لهذا التمرد والصراع فهي الترجح بين الفعــل وعكسه ، وبخاصة عندما يتخلى البطل عن تأكيد وجوده الذاتي : « كنت يوما املك رجلين تساعداني على التنقل . ولا ازال احس بهما مشدودتين الى جسمي ، ولكن ما جدوى رجلين معلقتين في الهواء . وما جدواهما اذا كانتا لا تساعداني على الوقوف » .

لقد وقع فعل التمرد ، ووقع فعل الاستسلام ، وغاب الوعي عن الموضوع المطروح ، وعندئذ تبدو الامنية المطروحة في فعل التمرد صغيرة ، بمقدار فعل الاستسلام ذاته الذي تم للمسيرة الشعبية . اما المبالغة التي عانقها البطل في بداية تطلعه ، فانها تحولت الى طوباوية بسيطة ، فتحت الاجفان على الواقع ، ولم تدرك ابعاده ولا مضمونه .

على الرغم من البعد الفاصل بين قصتي « النجوم » التي سبق ذكرها و « موجز سريع عما خفي من حياة موظف اسمه صابر يعيش في هذه الايام » ص ٧٣ ، على الرغم من هذا البعد في المضمون والشكل والمعالجة بين القصتين ، فان المرء يحس بالخيط الواصل بينهما ، وهو يتخذ من شجرة الصبار وسيلة له . ولئن كانت شجرة الصبار في قصة « النجوم » لا تشكل توجها معينا ، فانها هنا في قصة « موجز سريع » تأخذ الترميز دليلا لوجودها وحياتها : « اول ما تولد هذه النباتات تكون خضراء غضة دون شوك . لكن ما الذي يحدث لها بعد ذلك حتى تقسو وتمتلىء بالشوك ؟ أهو الجفاف ؟ الانه لا توجد اليد التي ترويها وتتعهدها بالعناية والرعاية » . السؤال نابع من الوعي ، ومن المسؤولية ، ويتبعه سؤال واسئلة ، وتبقى معلقة ، وتحضر الى الوجود الذاتي في كل وقت ، الى ان يأتي الجواب ، والجواب محرج ، لانه يحتوي على الحل .

ولكن ! من هو صابر ؟ .. وكيف يعيش ؟ ..

صابر بطل من لحم ودم ، له زوجة واولاد ، يكدح مثل بقية الناس ، الا ان الفارق الكبير بين المرض والقدرة على الشراء ، يجعله شبه مهووس، فهو لا يستطيع ان يوازن بين الدخل المحدود والحاجة الكبيرة ، وينغلق على نفسه ، يريد مراجعة الذات ، فعسى ان يجد الحل لديها ، ولكن هيهات . فالمسؤولية ابعد من مراجعة الذات ، ومع ذلك ، فانه لا يريد أن يكشف عن عجزه امام الاخرين ، ويفضل الصبر على كل شيء اخر ، فعسى تنقشع الغيمة من ذاتها ، فتريح صابرا وتستريح ، وهذا الامر

لم يحصل ، ولن يكون . ويأتي سؤال الاخرين عن الحال كانهم يعرفون حقيقة الوضع ، غير ان صابرا لا يريد البوح : « كيف الحال يا صابر ؟ » . « الحمد لله ، مستورة ، الله مع الصابرين » ، هكذا يبين التعبير على الرغم من بساطته مستوى الحال بدقة ، وهكذا يؤطر الكاتب بوعي مفاهيم وتقاليد اجتماعية راسخة في الوجدان العربي ، حيث يأبى الانسان أن يفضح الحال ويثير شماتة الاخرين . أما صابر ، فبينه وبين نفسه اكثر من علامة استفسار ، واكثر من احالة الى الواقع ، ويبدو أن الاجابة غير موجودة ، فلا تستقر أعصاب صابر على حال ، فيذهب بعيدا في بحث الظاهرة التي تؤرقه ، ويقلبها على جميع مستوياتها : « هل الجوع انواع ؟ وهل حشو المعدة بأيما طعام لا يكفي ؟ » . ويأتي التفسير داعما لجوهر معاينة الحدث الظاهرة يقول : « ربما يوجد في دمنا حيوانات متخصصة . فللتفاح حيوان وللبيض حيوان وللبطيخ حيوان » ، بل انه ذهب في خياله الى حد القول بان للبطيخ حيوانين احدهما للبطيخ الاحمر والاخر للاصفر . وحيوان البطيخ الاحمر لا يغني عن الاصفر » .

ويفتش صابر عن الامور والاحوال في مظانها تمحيصا وتدقيقا ، فيجد أن السلع متراكمة والعرض قائم وكبير ، بينما قدرته الشرائية ذليلة قاصرة ، وتصبح الاشياء جميعا في السماء ، بينما هو على الارض يشقى ، فيحدد عندئذ انتماءه وهويته ، ويفضل وقتئذ ان يكاشف ذاته بالحقيقة ، وان كانت مرة : « ما دامت هذه الاشياء الرائعة ، التي لا يرى المرء مثيلا لها الا في الصور الملونة ، ما دامت هذه الاشياء موجودة فهي للاكل اذن . لكن من الذي يأكلها ؟ انهم ليسوا اولاد الموظفين والفقراء امثالي على كل حال » .

لقد وصلنا في التصوير الواقعي الى قعر الكأس ، ورأيناها فارغة تماما ، فهل يتوقف صابر عند ذلك ؟ لا ، ان صابرا يخاف ان نظن ان في الكأس بقية ، لذلك يقلب الكأس امامنا ، لتقوم بتعرية الواقع على خير مايرام . فهاهو قد عرف طريقته مع هذه السلع اللعينة ، وما على الاولاد

الا ان يقنعوا بها ، لانها الوحيدة التي تكفيهم عناء الطلب والخوض فيه ، فهل تجديه هذه الطريقة نفعا ؟ .. مادام توصل الى هذه القناعة لا عن رضى ، وانما عن عجز تام ، فسواء قبل الاخرون ام لم يقبلوا ؛ فانه قد اكتسب هذه القناعة ، وحري بمن يعيشون معه ان يفكروا ويعيشوا بمثل هذه الطريقة : « لم يعد اللحم والبيض والجبن والحليب والسمك ، لم يعد البطيخ ولا العنب والبرتقال والتفاح مشكلة . فأنا استطيع ان آكل منها ما أشاء ولا يلزمني سوى قلم وخيال » وبالنسبة لاولاده ، فان النظرة لن تختلف الا في مهمة الاقناع : « لماذا لا اعلم اولادي هذه الطريقة؟ من يدري ، فقد تعجبهم فيكفون عن الطلب » . وهكذا يجد صابر الحل له اولا ، ولاسرته ثانيا ، ولكن ! من منظور شخصي وفردي يبتعد عن الواقع بمقدار بعد الواقع عنه .

ونلاحظ ان وصف الواقع والاحوال ومعادلات الترميز بما تشير من الضحك العميق ، والشفقة القاسية ، ترتبط جميعا بطريق قد سلكه سعيد حورانية في الخمسينات ، وبخاصة مجموعته القصصية : « شتاء قاس آخر » . ولا نريد ان نعقد موازنة بين هذه القصة واحدى قصص مجموعة حورانية ، فهذا ليس من شأننا الان ، وانما نكتفي بالاشارة اليه فقط .

يقول محمد كامل الخطيب في المغامرة المعقدة(٣) : « فالتشابيه التي يستدعيها الكاتب تكون – عادة – خير دليل لفهم شخصية الكاتب او اي شخص ما يقوم بتشبيه شيء بشيء آخر ؛ فالذي شبه الهلال بزورق من فضة أثقلته حمولة من عنبر كان أميرا – ابن المعتز – بينما الذي شبه الهلال نفسه بكسرة خبز كان انسانا جائعا » . وهكذا يكون حال صابر ومن ورائه الكاتب ظاهرا من خلال هذا التقابل بين النبتة الغضة والطفولة وبين الشجرة الشائكة والرجل الكبير هي هذه المعاناة القاهرة . وكما يكسب الجفاف شجرة الصبار الشوك ، فان الحرمان يكسب صابرا عوامل مواجهة الواقع باتخاذ الوسيلة للدفاع عن الحياة . والذي يجب

ان نشير اليه بوضوح هو ان هذه الوسيلة عند صابر لا تأخذ ذات القدرة التي تحمل مثلها شجرة الصبار ، بل هي اقل منها بكثير ، فلا تعدو عند البطل الخيال ، والخيال وحده لا يمكن ان ينقذ موقفا متدهورا وعلاقة بالحياة كذلك .

ولعل الكاتب في الاساس كان معنيا بتصوير الواقع ونقده ليس الا ، وعندئذ يكون التشبيه البلاغي قد خانه ، اما اذا كانت غاية التماثل بين شجرة الصبار وصابر هي دفع صابر الى التحريض ، والانغماس في البحث عن الاسلحة وشحذها ، فان الكاتب باستخدامه وسيلة القلم والخيال ، يكون قد القى المسؤولية على عاتق المفكرين والادباء ، وترك للمتعبين ان يختاروا الاسلحة القادرة ، ومن هذا المعنى تكون القصة قد التزمت بجانب التحريض على التمرد ، غير ان الرؤية مموهة في وحدة الحالين وتطابقهما مع الواقع الموجود والواقع المقترح ، عندما دفنه الكاتب في احابيل الخيال وشطآنه .

وتبقى هذه القطعة مثيرة للمتعة ، ومنشطة للذهن على التفكير في واقع الحال ، لكنها فضلت ان تقف على ضفاف المشكلة ، ولم تعاين ابعاد المستقبلية كاملة ، مما فت وحدة التنظيم الفني والثوري في جسد القصة واخذ الرؤية الى اصغر حيز موجود ، وتركها نهبا لاية فكرة او بادرة شاردة .

وليس غريبا ان نلمس الذهنية تتحكم في تركيب موضوعية القصة ، فتنحاز الى جانب التحليل ، وتطوي ـ وهي في طريقها الى الواقع ـ بعض المعلومات ، التي يجب ان توجد ، وقد عانى التركيب وارهق ، فلم يعرف طريقه الى الموضوعية ، ولم ينسجم مع الذهنية تمام الانسجام ، وفضل الوقوف بين بين : فالصورة مفككة ومعطلة في وجودها ، اما عملية التطابق مع الواقع في التركيب فهي بنت نظرة احادية بسيطة ، لم تستطع ان ترتفع بالتركيب الى المعادل الفني المقصود ، الذي يحمل البشارة والبذرة في توجه سليم نحو المنهج الواقعي الاشتراكي ، بل اننا

لا نجافي الحقيقة ، بل نعتمدها ، حين نقول : ان المنهج هو الواقعية النقدية ، لان فعل التحريض قد سلك طريق الطبيعية وحب البقاء ، ولم يمارس الدور المعارض في أفقه الثوري المنشود .

تلك هي الصورة المرئية لمعالجة القصة للواقع عند عبد الله عبد . اما مشكلة العمل فانها لا تنعزل عن مشكلة الواقع ، فهي وليدته بطبيعة الحال ، وانما نعاين وضعية الحدث اكثر ، عندما ننسب القصة الى العمـل .

« الدرويش » ص ١٩١ . هو عامل بسيط مريض ، تكاد آلامه تطغى على اي شيء آخر ، ومع ذلك ، فهو يفكر بالزوجة الولود ، والطفل الذي يجب ان يشرب الحليب ، ويضيع فكره بين حالين تحتاجان الى المعالجة ، فيتردد في حسم الموضوع : « لا يمكن ان ابقى هكذا الى الابد . يجب ان اقرر بسرعة . هل اريد دواء الظهر ام لا ؟ » . ان دواء الظهر اذا اخذه هذا العامل ، فانه يكون قد نسي الطفل ومشكلته ، وتقع الحريـة في الاختيار في مازق ، الا ان المشكلة لا تقف عندها طويلا ، حيث ان المازق الآخر للمشكلة يبدو اقسى ، فليس تناسي المرض هو المشكلة ، بـل المشكلة في هذا الغش للمؤسسة التي يعمل لديها ، فاذا لم يأخذ الدواء ، واخذ مكانه الحليب للطفل ، فانه يكون قد مارس السـرقة والغش ، ويسقط في وهدات عذاب الضمير . ثم ينظر الى من هم حوله ، ويقارن بينهم ، فيجد ان عمله ــ على الرغم من عدم القناعـة به ــ يقوم بـه الاخرون ولا يتعذبون ، فعسى يكون هذا الفعل بلسما شافيا له من عذابه : « حط في الخرج كلهم في الشركة يفعلون ذلك . من الرئيس الى الآذن . من أعلى السلم الى اسفل السلم . ما من احد يفوت فرصة . ما مـن احد يترك وسيلة » . ويثوب البطل العامل الى رشده ، فيضع الامور في موضعها الصحيح : « ماذا فعلت يا درويش انت الذي كنت تستصغر الاخرين من مثل هذه الاعمال ؟ هذه سرقة » ، ثم يتلو ذلك ميزة كـان وما يزال البطل يجب ان تكون لصالحه ؛ ويبدو انه لن يتنازل عنهـا

مرتاحا : « ما الفرق بينك وبين الاخرين ها انت قد ساويتهم » ، وهذه المساواة كانت مرفوضة من جانبه ، وهي ما تزال تؤرق وجدانه ، ولكن الطفل يحتاج الى الحليب . ما من حيلة ، فما العمل ؟

هو على قناعة تامة بانـه سيلغي مشروع انجاب الاطفال ، ولكن هذه القناعة لا تؤمن للطفل حليبا ، فينظر حواليه ، وسرعان ما ينسى نفسه ، وينشد الى الصورة البديل لطفل معافى . فيتساءل : « ما اسم حليبه ؟ انه حليب ممتاز » ، لكن ذهنه يعود الى الواقع المر ذليلا مستسلما ، وينتبه الى المفاهيم والتقاليد الاجتماعية ، فيرميها بحجر ، آملا ان تنقلب هذه المفاهيم ، وتقترب من الواقع : « لا تسرق . لا تزن . لا تشته امراة جارك . لا تشهد شهادة الزور » ، هذه هي المشكلة الاخلاقية ، والتي تأسر البطل ، وتشده اليها . فينبش الواقع قياسا بين الماضي والحاضر ، الماضي الذي طرح هـذه الاخلاقية وشخصيتها النمطية ، فيقـول : « بالتأكيد لم تجرش زوجة موسى البطم من اجل الحليب ، ولو فعلت لربما صارت وصاياه ٩ وليست ١٠ » وبعبارة أوضح تقول : ان العامل يريد ان يجد نفسه في حل من السرقة ، ويطلب ان تكون الوصايا تسعا لا عشرا . ويتساءل ليجد نفسه مسوغا لما هو فيه : « لماذا لم يقل موسى وصاياه عندما كان القلاع على كتفه ؟ » ثم يصل الى النتيجة المطلوبة ، والتي سعى اليها من خلال هذا النقاش والجدل : « كل اخلاق لا يشارك الدراويش في صنعها باطلة » ، وهكذا ، يكون قد وجد الحل ، ولكن يريد تصرفا مماثلا من رجل آخر ، يقدمه الواقع للعامل هدية مفيدة : « هذا سارق آخر » « الحسم ٣٠ ٪ وليس ٤٠ ٪ » فيقبل عندئذ على شراء الحليب بلا تراجع . حيث ان الصيدلي يمارس السرقة علانية ، غير ان القانون لا يطاله ، وكذلك عليه ان يسرق من دون ان يطاله القانون .. وهكذا يصبح الانسان محتكما الى القانون الوضعي ، وبعيدا عن الاخلاقية ونوازع الضمير .

هكذا يأخذ الكاتب مشكلتين ، تحفزان الموضوع على الانتشار والصراع بين الانية المنهارة العاجزة ، متمثلة في البطل ، وبين الغيرية ممثلة في

الطفل الذي من حقه ان يعيش . فأين يجد الحل ، والحل لا يملكه احد سواه ؟ ! . . ما من احد يتقرب من هذه الساحة الفردية الواهنة ، وما من احد يستطيع اسكات الطفل الا الحليب ، وبينهما يحتار السلوك الشخصي في توجهه : العمل والحياة تحتاجان الى ظهر سليم ، والبقاء والحياة تحتاجان الى الحليب . فالى اي منهما ينصاع البطل ؟ . . ولماذا ينصاع البطل الى الحليب وحده ؟ . . اذا افردنا لقيمة التضحية بالنفس من اجل الاولاد قدرا من الموضوعية ، فان هذه التضحية عندئذ ستزيد من فرصة انهيار قيمة العمل . ولا بد من التساؤل من جديد : لماذا وضع الكاتب هاتين المشكلتين في اوج تفجرهما وتزاحمهما على بساط الواقع؟! . . ولو حاولنا ان ننعت قيمة العمل او قيمة التضحية بالانسانية ، فأيهما تفوق الاخرى ؟ ! . . ان التضحية بالذات قيمة انسانية كبرى ، ولكنها في الوقت ذاته ، هي نوع من الحرمان ، يمارس على الفعلية الغيرية ، فالبطل اذا ضحى بنفسه من اجل الطفل الرضيع ، فانه يكون قد حرم الزوجة وبقية الاولاد من معاني التضحية ، وضعهم في بؤرة الحرمان ، ولو رجحت قيمة العمل (مداواة الظهر) ، فان الجميع يستفيدون ، حتى ذلك الطفل الرضيع . هذا الفهم للقيمة ـ ربما كان غائبا عن وجدان ابداع الكتابة يشترط ان نحتكم الى فهم قيمة العمل وحده ، والحياة لا تقبل في مثل هذه الاحوال ولا الابداع الوقوف عند فهم واحد للمسألة ، فالدوغمائية نفي للجدل ، وهي تعزز نظرة وتعدم الاخرى . ولا نستطيع ان نتصور حياة تسير الى غاية واضحة بلا اعتراض ، وحتى تلك الحتمية التاريخية لا تأتي من توجه واحد . اذن ، علينا ان نبدل من مستوى الفهم ، لنناقش العمل القصصي .

اذا كان هذا الطفل يتطلب التضحية ، فانه لا يطلبها لمرة واحدة فقط . هكذا يسقط مشروع التضحية بالذات ، لتبدأ علاقة الماضي والمستقبل ، وما من شك بأن المستقبل هدف عزيز يحتاج الى التضحية، والطفل يمثل المستقبل بكل ابعاده ، أما الماضي الذي يمثله البطل فانه لا يستطيع ان يقدم اكثر مما قدم ، وعندئذ يكون الافضل للكتابة الابداعية

ان تنحاز الى الجانب المستقبلي ، بما يحمل من شروق محتمل ، بينما يكون هذا الماضي قد عرف قدره من الوجود . ولهذه الرؤية المستقبلية ينحاز الكاتب ، بعد ما يكون قد قدم الواقع في أوفى شروطه القسرية .

وتبقى هذه القصة فيدراميتها المأسوية برزخا حافلا بالتوتر والتوهج لغاية الانضمام الى كل ما هو انساني ونبيل ، يسير رغبة التطور وحب البقاء الى الامـام .

« الضحك في آخر الليل » ص ٥٩ تقص جانبا من حياة مستخدم في التموين . ومنذ البداية ، يطالعنا الكاتب بمشكلة الذات مع الواقع ، ومشكلتها مع الواجب ، فتنظر الى جوهر المشكلة ، تريد أن تتحرى موقعها من الحياة . ولن نفاجأ اذا بين لنا الكاتب ان هذه الذات نموذج لكثيرين غيرها ، ما تزال تعيش بيننا : « كل الفقراء يلجاون الى بوابير الكاز عندما يعضهم البرد » و « لكان الزمن يراوح في مكانه . وكان شيئا لم يحدث على هذه الارض » . فالنموذج يخترق دائرة الذاتية ، ليصل الى الجماعة ، ويعود من المفهوم العام الى فهم النموذج في علاقة تبادلية غايتها النهائية قياس التغيير على مستوى العلاقات الاجتماعية بوجه عـام وخاص في الوقت ذاتـه .

يبدأ البناء القصصي من الوصف الخارجي لسلوك البطل واحواله عن طريق الزوجة : « ما ابرد يده . انا لم ار في حياتي يدا باردة بهذا الشكل » ، « انا لم ار انسانا بردان على هذه الصورة » . فالزوجة راقبته على هذه الصورةووصفته ، ولم تبحث عن الاسباب ، أو لعلها تعرفها ولا تريد الخوض فيها . أما الزوج فانه يبين لنفسه ، ومن دون سؤال ، السبب الذي قاده الى هذه الحالة : « وقع عليك الاختيار لتشهد تفريغ مئتي طن سكر ، وتتقاتل(٤) مع العمال ليحافظوا على أكياس السكر من التمزق ، وكي لا تتعرض للنهب ، ولتصاب انت بكل هذا البرد اللعين وبالجوع والدوار والصداع والعطش » . هكذا اذن ، اختاروه ليشرف على تفريغ اطنان من السكر ، يحافظ عليها ، ويختلف مع العمال من

اجلها ، بينما هو يحضر نفسه بسبب الجوع لاكلة تحبها نفسه : « طول النهار وانا احضر شهيتي للبطاطا المقلية بالزيت والبصل والثوم والكزبرة، ما من شيء يحدث كما تريد . لكنني جائع . سآكلها مسلوقة ، وان كنت افضلها بالطريقة الاخرى » . هكذا تاخذ عبارة « ما من شيء يحدث كما تريد » ابعادها الفردية والاجتماعية في الوقت ذاته . وهكذا يكون الفرد البطل جملة معترضة في سياق تعبيري متآلف ، يأبى الا ان يسبح عكس التيار ، لانه متأكد من سلامة النهج الذي ينهجه ، ومع ذلك ، فان الواقع الكلي يفرض عليه عدة اعتبارات معيشية ويجعله يميل الى الاعتراف : « قد اكون حمارا كما يقولون ، لكني لا أشبه حمارهم بالتاكيد » . اذن ، ليس هو الحمارالفشيم ، وانما هو الحمار الذي يعرف طريقه ووجهته : « بالعربي الفصيح هم يعتبرونني حمارا ، لانني لم اغتنم الفرصة ، ولم ابع المواد التموينية لتجار السوق السوداء . اما انا فانظر الى القضية من وجهة اخرى . فحمرتني شيء أسلم به . مسالة لا اناقش فيها . وانا لست سوى مستخدم بسيط ، يقضي ايام حياته من البيت الى العمل وبالعكس . وفي خمسة من بداية كل شهر يفرغ جيبه . وما تبقى من الايام يقضيه عداً بين السبت والاحد والاثنين والثلاثاء والاربعاء والخميس والجمعة والسبت انتظارا لمطلع الشهر الجديد . . اقتل اليوم بتوقع اليوم الذي سيأتي . ذلك هو الفرق بين حمارهم وحماري » . ويكون الحلم عند البطل حلما واقعيا ينطوي ، مع المفارقة ، بين العمل الذي يقوم بـه ، والواقع البائس الذي يحياه ، ومركزية القصة تقوم على هذه المفارقة الكبرى بين الواقع والحلم ، ومهما يكن الحلم صغيرا ، فانه عند البطل يمثل شيئا كبيرا ، قياسا على الواقع البائس : « ليس هناك أطيب من قدح شاي بعد يوم لعين في الباخرة بين العمال » ويتطور الحلم قليلا في الطلب : « ليس هناك اطيب من قدح الشاي الساخن وسيكارة » ، ثم يتكرر الحلم والطلب : « ما من شيء اطيب من قدح شاي وسيكارة بعد يوم شاق » . فالتكرار يعني الالحاح في الموقف والتاكيد عليه ، وهو المفردة الرئيسية التي تستغلها القصة لإحداث الاثر في المتلقي ، والتي يطلب اليها أن تفرض ذاتها على الواقـع .

أن الفردية في التصرف والسلوك والتفكير هي ظاهرة متمركزة في جسد القصة ، فالجماعة التي تحيط بالبطل يؤكد الحوار الذاتي انها على فراق مع البطل ، والواقع أيضا ، وحتى الزوجة التي يفترض انها على وفاق مع البطل ، تكتشف انها غير ذلك بالارتكاز الى الحوار ذاته . حيث يوحي وضعها للزوج ، بأنها لم تعان مثل ما عانى ، وكذلك يوحي تصرفها في البيت على انها تخالف البطل في معارفه وخبراته : « ألف مرة قلت لها خذي حذرك من وابور الكاز . احقنيه بلطف . العنف والضغط الكثير يفجره » ، وكذلك موقفها بالنسبة اليه عند النوم ، حيث تفرض عليه أن يتخلص من ادرانه الوظيفية ، مما يتيح لنا ان نقول : ان الزوجة كانت تعيش في حال أحسن من الحال التي تعيشها عند الزوج : « لا اظن ان الوقت مناسب لتطبخ شيئا في هذه الفترة من الليل . لعلها تسخن لي ماء للاغتسال . انا لا احب الاغتسال في البرد . سأقول لها اني بردان » ، وهكذا تكون الفردية والمفارقة هما سمتان فاصلتان في الوضع القصصي .

لقد دخلت القصة عالم السلوك وعالم الذات والعلاقات الفردية والاجتماعية والتوجهات الانسانية والاخلاقية عند البطل ، وانشأت دراميتها من خلال هذا الموقف التراجيدي يقفه البطل من الحياة والواقع، واعطت كافة الدلالات والاشارات التي من شأنها ان تثير الجوانب القصصية والحياتية والمعيشية والاجتماعية لدى البطل ؛ ويندمج فعل الذات مع فعل الاخر والواقع ليقدموا شرائح حياتية فنية التحليل والتركيب والموضوعية ، مشحونة بطاقة انسانية جبارة قادرة على الابداع من خلال التعمق في فهم المشكلة وطرحها .

ويتبدى الفن القصصي لتشيخوف في هذه القصة كثيرا في مقوماتها الاساسية ، وقد اعتمدت على كثير من المظاهر الفنية لتشيخوف في بنائه القصصي . فنحن أمام قصة تظهر عليها الخيوط العريضة لتوجهات تشيخوف : (يتجسد المبدأ الرئيسي لمهارة تشيخوف الواقعية في استطاعة

نقل حقيقة الحياة اليومية الباهتة والشخصيات العادية التي لا تتميز بأية ميزة ببساطة ودقة واقتضاب . وفي نفس الوقت فقد صور سلوك الناس العاديين بشكل ينكشف معناه العميق خلف الجوانب العادية العارضة غير المهمة . لقد ابان تشيخوف المعنى العام الكامن وراء الاشياء الصغيرة . فقد اظهر للقارىء في كل تفصيل من التفاصيل الفنية محتوى سيكولوجيا واجتماعيا وفلسفيا عميقا) (٥) ، وجل هذه الملامح البارزة في قصة تشيخوف قد احتوتها قصة عبد الله عبد « الضحك في آخر الليل » ، مع ربط كبير للقصة بالواقع ، فحيث تظهر في قصة تشيخوف ملامح المجتمع الروسي وافكاره ، فاننا هنا نلمح الواقع الاجتماعي في سورية في شروطه وتوجهاته وطريقة تفكيره واحواله .

اما قصة « الذي فقد جناحيه » ص ٢٠٧ ، فظاهرها معاناة عقاب ، قد انتهى الى تزيين ماخور ليلي ، وباطنها هو الانزلاق من نعيم الحرية والسعادة الى بؤرة العذاب والتشيؤ .

فالبطل انسان بسيط ، لم يخطر في باله ان ينتهي الى مثل هذا العمل : « أنا نفسي لم يخطر ببالي يوما أن ينتهي حالي الى ما انتهى اليه » . فقد فقد في هذا العمل حريته وكرامته ، واصبح يشرب لينسى كسائر رواد الماخور . وفي لحظة صحو واشتعال وجدان ينظر الى ذاته من خلال طائر مصبر ، يجثم على واجهة الزينة ، فيجد احواله المسحوقة، وينبري لتأنيب ذاته : « ماذا بقي مني ؟ لم أمد يد العون لاسرتي . ولم اعتق الطائر . لعله آن الاوان لاخجل من نفسي » . لقد التهم المكان قدرة الانسان على العطاء ، وأصبح كما في قصة « الرجل النائم » مسمارا في آلة ، تمتص جهده وتعبه ، لينال في النهاية فتات الموائد .

اما العقاب المصبر في الواجهة فقد آلمه أن يبقى اداة للزينة ، واحب أن يرى الجو وما فيه ، فيقول للبطل : « خلصني من هذا المكان . لم اعد اطيق البقاء في هذا الجو المبتذل . انني اختنق » . والحالة هذه ، التي آل اليها العقاب هي حالة البطل الذي انغمس في الابتذال ، ونسي حريته ،

ومن ينتظرونه . فتكون النقلة الفنية كامنة في هذا التبادل في الادوار ، بين من صار الى التشيؤ وهو العقاب ، ومن هو في طريقه اليه : البطل ، فتتوحد معاناة الاثنين في مواجهة تردي ظروف العمل واحباط الذات والحرية تفتدى بالمال أو العمل ، والبطل لم يحصل على المال ، ولم يقده مثل هذا العمل الى الحرية المنشودة : « كان ينبغي ان ادخر ذلك المبلغ مهما كان مقداره » . وهذا المقدار البسيط من المال يعجز عنه ، ليظل الغراب ـ القرينة الدالة ـ اسير التجارة والاداتية ، وليستمر البطـل كذلك في معاناته القهرية ، مستسلما لما تقوده ظروف مثل هـذا العمل : « يجب ان احمل الطائر الى الصندوق واثبت غطاءه » . ولم يتوقف عند حدود الخضوع للواقع ، بل يسهم في محاور الظلم ، ويصبح اداة مـن ادواتــه .

القصة مطابقة بين حالين : التشيؤ وقد اسقط على العقاب ، والتشيؤ الذي صار اليه البطل ، في معاناة كابوسية اي منهما يحلم فيها بالحرية ، الا انه لا يظفر منها بطائل ، وترتد الاحوال الى الواقع الظالم ، ولا شيء اكثر من الاستسلام لمشيئة الاحوال والظروف حقا ، ماذا يملك من لا يستطيع الا ان يقدم جهده ، ليجابه واقعا مفروضا عليه بالقوة ؟ . .

ان ما نأخذه على القصة هو انغماسها في التشيؤ ، واغلاق كافـة الابواب التي تفتح نوافذ على العالم الجديد . هذا في التوجه والرؤية . اما في الرؤية الفنية فلا شيء اقوى من هذه القرائن الدالة وهذا التبادل للادوار ، وهذا الفهم العميق لطبيعة احوال الواقع ، فتصعد القصة في بنائها الفني على هذين المحورين : محور الجمود ومحور الحركة في اتجاه الجمود .

« الحمامة والكشاش » ص ٢٢٩ ، هي قصة الحرية المستلبة ومحاولة استعادتها . فهل تنجح الحمامة وسرب الحمام المحلق من ذلك ؟ . . وذلك الكشاش السجان اين ينتهي دوره ؟ . . اذن فنحن امام المعادلة البشرية الدائمة : الظالم والمظلوم ، الظالم بما اعتدى على حرية الاخرين وكرامتهم ،

فاستغل ظروفهم البائسة ، والمظلوم بما انتقص من حقه ، واهدر جهده لصالح الظلم . ايهما ينتصر في النهاية ؟ .. ما من شك ان المساواة والعدالة والكرامة هي الطموح البشري المشروع السليم ، ولكن الحلم شيء والواقع شيء آخر . فالظلم موجود في طبيعة الذات ، وكذلك فان الضعف والتخاذل لهما حيز في دائرة هذه الذات . والوعي والنظام يدرآن الخطر عن اي منهما ، وللواقع ظروفه ومؤثراته التي تظهر في الحسبان .

التساؤل فاتحة الوعي ، لكن الوعي لا يجافي الواقع في مؤثراته ومتغيراته ، بل انه يتوافق مع هذه الظروف والاحوال . فالحمامة عندما تتساءل عن سبب عودة الحمام الى الكشاش ، فانها تعلم مسبقا ان قد الفت الطعام عنده ، واستكانت له ، وتتمنى على غيرها ان يقوم بما عجزت هي عن القيام به : « ما الذي يمسك الحمامة ان تمتنع عن ايقاع غيرها من الحمام في شرك الكشاش . وفي احوال اخرى ، ما الذي يوقفها ، وهي تملك جناحين ، اذا ما دفعت الى الفضاء ان تمضي بعيدا عنه ؟ » .

الظلم له قبضات قوية ، يستطيع ان يستمين بأيدي الضعفاء للظلم . وعندئذ تختلط الاحوال في بعضها ، فما يظنه المظلوم ظالما يكون مظلوما ، ولا بد آنئذ من درجة عالية من الوعي والفهم لمعالجة المشكلة القائمة . واذا كان الواقع مشحونا بمظاهر الظلم ، واذا كانت الحياة في احوال كثيرة تعتبر الظلم عادة ، فان ما لا نقبله ان يقف الكاتب الى جانب التصوير ، والبعد عن المعاناة والمعالجة وبث الفهم والوعي واطلاق بشائر الامل .

حقا ، لقد عالجت القصة الواقع وحللته ، ودارت حول المسألة الجوهرية ، غير أن النتيجة كان ميئوسا من احتمال مؤشرها الايجابي ، واحالها الكاتب الى مألوف العادة . وبخاصة ، عندما اقتصر على السرد الوصفي .

تطرح قصة « البغل » ص ٣٣ مسألة مطروحة في القصة السابقة ، الا ان الجدية والفنية متوافقتان في طرح المسألة : « ليس في الدنيا ما هو أسوأ من معلم جائر الا ذبابة المقر » .

هل صحيح ان ذبابة العقر اسوأ من المعلم الجائر ؟ ..

ذبابة العقر تأتي الى الجرح فتنكأة ، وتمتص الدم المهروق ، والمعلم الجائر يقدم ابسط الطعام للبغل ، حتى انه لا يكلف نفسه عناء مراقبة هذا الطعام ، ويظن البغل به الخير : « لعلهم دخلوا باكرا فوضعوا الطعام . لا شك انني تأخرت اليوم في النوم فلم اشعر بدخولهم » . ويظفر المعلم الجائر في مراده ، فيطلب ويلح في ان ينال اكبر قدر ممكن من العمل . اما اذا حاول البغل ان ينال بعض المنتجات مما له فضل كبير في انتاجها ، فان الامر يختلف كثيرا : « انني اعمل منذ الصباح الى المساء دون تذمر او شكوى . اعمل لانه ينبغي ان اعمل . ولكن حين امد راسي لاتناول شيئا مما انتجه بعملي . لاختبر طعمه واعرف اي شيء هو ، ينزع مني ويسخر بي ويقال لي : هذا من البواكير . هذا ليس من اجل اسنانك ايها البغل . بغل انا اعرف ذلك . لكن ماذا تساوون دون هذا البغل ؟ انتم اصحاب هذا البستان ؟ » . فما هو رد الفعل على هذا الفعل ؟ .. ان البغل لو ظلت الحاجبتان على عينيه ، لما عرف شيئا من طبيعة العمل ، ولا من طبيعة الانتاج . اما وقد ازيلت الحاجبتان ، فانه اصبح يعرف العمل والانتاج ، ويقدرهما على حقيقتهما . ويبقى البغل ملتزما بالموقف الانساني ، ولا يريد اكثر من حقه ، ولا يريد ان يمارس العنف في سبيل هذا الحق : « قد تقتله رفستي ، ليس القتل شيئا حلوا . وانا لا احب ان امارسه . لكن ينبغي عليهم الا يعتمدوا كثيرا على صبري . قد يفلت الامر من يدي يوما . ووقتها سيكون اسفي كبيرا . لانني سارغم على فعل الشيء الوحيد الذي لا احب ان افعله » . هذا هو التحذير ، وتظهر فيه مسالة البغل ، وانه لا يريد ان يستخدم قوته الا في المرحلة الاخيرة ، وهذه المرحلة الاخيرة تبقى معلقة ، ولا تهبط الى الارض ، حيث يستمر البغل في العمل ، وربما يكون قد اقتنع بضرورة العمل ، ورضي بواقع الاستغلال والظلم : « ذي دلاء تفرغ ودلاء تمتلىء . الى متى كتب علي ان ادور لاملأ الدلاء التي تفرغ ؟ » ، وبهذا يكون الكاتب قد احال التحذير الى قدرية سيزيفية ، لا حول له ولا قوة تجاهها . فالامر يبدو اكبر من قدرة الانتاج الفردي وحده .

لقد عاينت القصة الواقع بكافة أبعاده وتوجهاته ، وتعمقت في طرح مضمون المشكلة وجذرها الاساسي ، وغاب عنها ان تنتقم من الواقع الظالم ، بل استسلمت الى قدرية خانقة يحتويها الواقع ، ولا يتأثر من تحذيرهـا .

اماالترميز والمدلول فقد اخذا ابعادهما على محور القصة ، وتساوقا مع بياناتها التفصيلية والتصميمية ، ولم يمهلا اية اشارة يمكنها ان تفضح الواقع ، وانتحيا وجهة النظر الانسانية في طفوهما على السطح الفنـي والواقعـي .

« ان الدمية تظل دمية ولا يمكن أن تبعث فيها الحياة » ، هذا هو الواقع الميئوس منه بالنسبة للبطل في قصة « السلطان المجوز »ص١١٩. وعندما يبحث مثل هذا الواقع عن الفرح ، فان البطل لا يبخل عن كشف الطريق له : « ولكن الفرح فارس . أو على الاقل يأتي خلف فارس . ان الفرح له خوذته وسيفه » . فالفرح له ثمن ، يناقض مبالغة دور الدمية. أما المسبب لهذا الشقاء والحقد فهو متجبر ، يخطف كل شيء لصالحه، ولا يترك الآخرين الا خانعين ، عليهم أن يقوموا بتسليته ، واشاعة الفرح في ذاته : « لماذا يفعل ذلك ؟ لماذا ؟ لقد أعطاه الناس مالم يعط لاي من حملة صناديق الدنيا . ومع ذلك فقد احتكر كل شيء لنفسه . كان الآخرون يتركون للناس في اواخر القطاف بعض العناقيد ، أما هذا فقد اتى على البواكير والعناقيد الرجمية معا . فياللتعاسة ! » . اذن ، لم يكن هـذا السلطان المتجبر سوى انسان بسيط في الاساس ، حمل صندوق الدنيا، وراح يطوف في القرى والارياف ، فجمع ثروة ، وشرع يحتكر جميع سلع السوق المرغوبة ، فتحكم في رقاب هؤلاء الفلاحين ، وحجب عنهم الفرح، ووضعهم في حالة اليأس . عندئذ يصحو المحرومون على الواقع الراهـن، ويتساءلون ، يريدون أن يعرفوا صورة المرحلة والمرحلة اللاحقة والمرحلة السابقة ، فتدهشهم المقارنة ، فالمرحلة السابقة على الاحتكار (الرأسمالية كانت (الاقطاعية) التي تهب بعض البقايا لخادميها ، أما هذه المرحلة فانها تمتص اللحم والعظم ، وأما صورة المرحلة القادمة فهي وضع

هؤلاء المذبين كالدمى ، ينفذون اغراض المتنفذ ، وهكذا يعيشون لامن رغبتهم في الحياة ، وانما من رغبة الاستغلال في وجودهم لتنفيذ شرطية الاستغلال على الوجه الاكمل . والاستغلال قرينة الخداع وقرينة التطبيل وهذا وضع مأسوي ، لايلبث ان يستنكر كل من تفتح وعيه على الحياة والواقع .

ولقد لاحظنا التساؤل يطرحه المحرومون ، والتساؤل فاتحة الوعي، لذلك يجب ان تليه فترة التحريض على هذا الواقع البائس : « ايتها الدمى ! كوني بشرا مرة واحدة على الاقل . تحركي معي ففي حركتك الحياة . زمجري في وجه الآلهة . اسقطي مطرك برعودك ، اعصري نبيذك بيديك . انبتي زهورك . انهضي على اقدامك . اجني سنابلك . اجذبي الربيع اليك » . ويبدو ان المحرومين ما يزالون غير قانعين بصوت البشير ، وما يزالون يأملون بعض الخير يسقط من ايادي الاستغلال المتعددة ، فيصرخ الوعي فيهم مقدما كل شعائر التحريض على الثورة والنهوض باعبائها : « ايها الناس . كونوا دمى يوما واحدا على الاقل. تحركوا . ففي حراكتكم الحياة ، اصنعوا امطاركم بايديكم الحقيقية . زمجروا في وجه السلطان . اعصروا نبيذكم بسواعدكم . انبتوا زهوركم. اجنوا سنابلكم .. اجذبوا الربيع اليكم . ان الفرح الحقيقي فارس له خوذته وسيفه » ، فالمسالة الجوهرية في مواجهة الواقع البائس تتجلى في حالتين : الحالة السلبية وهي الامتناع عن الانتاج ، عندما يصبح هذا الانتاج اداة ووسيلة في ايادي الاستغلال ، وهذه هي مقدمة المواجهة ، واما الحالة الثانية ، فهي الحركة والاحساس بالمسؤولية ، والصراخ في وجه الاستغلال ، لينتقل المحرومون الى الحركة الاخرى وهي الاعتماد على الذات ، واستقدام الفرح بسواعد العمل والانتاج . فكيف يتيسر لها ذلك ؟.. هنا يجب فهم طبيعة المواجهة واهتبال الفرص السانحة للقضاء على الاستغلال قبل ان ينفذ مآربه واغراضه ، ويسرق الارض من تحت اقدام المحرومين : « ينبغي اغتنام هذه الفرصة قبل ان يفيق من سكرته فيهرّب كل الارض » ، وهكذا يتم للمحرومين ان يفرضوا وجودهم على الواقع وأن يمسكوا بأدوات ووسائل عجلة الانتاج لكي يحققوا الفرح .

لقد وقفت القصة على مظاهر الاستغلال ، منذ بدايتها الاولى حتى آفاقها المستقبلية ، فأوضحت مسالكها وشعابها ، ثم غاصت في لب المشكلات المترتبة عنها ،وطرحت رؤاها على الواقع الناجم عنها ، والآيل الى خدمتها . ولم تقف عند الوصف وطرح المشكلة ، بل انها تجاوزت ذلك الى التحريض عن طريق الفعل والوعي بما يحدث ، ورسمت الخطط الكفيلة بازاحة البؤس والطغيان من واقع المحرومين المنتجين ، وتركت لهم حرية اغتنام الفرصة المؤاتية .

القصة تعرف موضوعية الماضي ومنهجه ، وتكشف عن الحاضر وواقعه ، وتقوم بالمهمة التثويرية ، وترسم آفاق المستقبل على متوازيين قابلين للتواجد : فالاستسلام للواقع البائس يؤدي الى تشيؤ الانسان وانهدام ذاته من الداخل ، اما المواجهة واغتنام الفرصة فانها تحمل الربيع وبشائر الخير . وطبعا ، ترجّح الكاتب الى جانب الثورة والمواجهة، ولم يستبعد حدوثها ، ولكن لم يمارس الطوباوية في طرح رؤى الثورة، بل قيدها الى عوامل وظروف تخدم غايتها الحاضرة والمستقبلية . فتسمو القصة وتصعد عن طريق هذه الرؤية المتمكنة والقادرة على العطاء من خلال الوعي ، وتمارس قدرا كبيرا من الموضوعية في تناول الواقع ومفرداته ، لتقدم تحليلا وتركيبا يمكن ان يحدث بالموضوعية ذاتها . وتلجأ القصة الى كافة مقومات القص الناجح ، عندما تلاحق الترميز الشفاف ،وتحاول ان ترسم الادوار بعفوية وموضوعية ، وتطابق بين

كافة الاشكال والمظاهر ، التي تؤدي الى النصر او الانتكاس . فتتمثل لدينا توهجات على الواقع ، تتهادى مع الوضوح الايديولوجي والرؤية الثورية فيه. وما ربط السلوك بالحركة الا الدليل القاطع على امكانية الخير واستقدامه ، واشارة نيرة الى امكانية زوال الاستسلام بزوال الاستغلال عن طريق الثورة وحدها .

وهنا يقف الكاتب بقوة ، ليطرح نتاجا فنيا متميزا ، يعرف طريقه الى التثوير والثورة من خلال منهج واضح ومحدد .

حقائق موضوعية عامة تطرحها قصة « تشرين والخطاف » ص٤٧ . تنحو الى التعميم والتماثل في الوجود : « لقد بدأ كل منهما مسيرته . منذ ملايين السنين ، الشمس تركض والناس يركضون » . اما المجال الذي يتم فيه الركض لكل منهما ، فهو مختلف بالطبع بين الاثنين .

ويرتب الكاتب مستنتجا حقائق فلسفية عن علاقة الانسان بالحياة « سباق مجنون .. الرابح فيه خاسر » خاسر لانه في النهاية لا يربح شيئا مما اراد ربحه ، بل ينتهي الى ماانتهى اليه جميع الناس غنيهم وفقيرهم على السواء .

وتأسيسا على هذه الحقيقة المستنبطة ، فان الانسان ـ انسان الكاتب ـ يقطع علاقاته مع الواقع : « انتهى الامر ، وليكن بعد ذلك مايكون » ، وهذا الفعل يحتاج الى مسوغ يقبله الآخرون ، ويشكل حافزا لتوجه الذات وقناعتها بالفعل : « متى اذهب الى امكنة بلا رؤساء ولا قوانين » . واذا كان القانون وجوده ضروره ، فان هذا القانون يجب ان يكون لمصلحة الناس لاضدها : « او ان القوانين توضع لمصلحة الناس لا للايقاع بهم » .

هذه الحالة الامنية المشوهة تبعث اليأس في الذات ، وتدفعها الى اليأس اولا ، ثم الى التعرف على اماكن اخرى عبر الزمن الواحد، اماكن ليست هي حتما من مواضعات الحالة الملعونة التي رفضها البطل، عسى ان تعود الطمانينة الى ذاته ، ويكتشف حالات اجمل ، تدفعه الى التواصل مع الحياة : « كيف هي الاشياء في صباح ٢١ من أيام تشرين الاول في مكان من العالم » وبمجرد طرح مثل هذه الفكرة ، فان التفاؤل بما سيكون من الفرح ترتفع اسهمه ، وتغدو الشخصية مطواعة مبتهجة في توجهها نحو المستقبل : « ليس اجمل من الحياة في ٢١ تشرين الاول في مكان ما » .ومن باب الحيطة ، ترتاح الشخصية الى لاتحديد المكان ، بعد ان اسرت نفسها في حدود زمن معين . وطبعا ، لاينتهي حلم اليقظة

عند البطل عند هذا الحد ، بل انه يصنع مشروعا تفصيليا لما يريد ان يجده في حالة الفرح ، التي رسمها سابقا : « كيف تجري الامــور في مكان آخر ؟!.. العمال ، الخضارون ، النسـاء ، الـرجـال ، تحية الصفار ، وبائعو اللبن » . ولايجد تفسيرا تنبؤيـا يعود اليــه سوى معلومات قد اكتسبها بجهده الفردي من خلال المطالعة، فالبطل شخصية لاتقف معرفتها عند حدود ، وتحب ان تتعرف على العالم ، كل العالم المحيط بها وبمختلف السبل والوسائل : « الفارسي يضع يده علــى صدره ، وآخرون يرفعون قبعاتهم . وهناك من يلمس موضع القلب » وهنا يجد البطل لزاما على نفسه ، مادام يريد تحديدا لدائرة ينطلق منها ، فــانه يحدد الروح الشرقي ، حين يكشف عن التوجه ، ثم ليكون هذا التوجه معبرا صحيحا لنقاش من نـوع آخر ، فيه يرى الناس في افعالهم الخالدة برزخا ، ويريد هو الفعل الخالد « عمر الخيام شاعر خالد ، اما انا فزائل » ، وتكون هذه الحالة القلقة ، والبحث الجوهري عن معاني الحياة ، هي السبب الاعمق لانطلاق الذات في سبيل تحررها وانعتاقها من حالة السأم والانغـلاق على الذات والخنوع لما يكون في الواقع .

فيتساءل البطل عن الطريق ، ويترجح البطل بين مـوضوعتين : احداهما مكتسبة من الآخرين ، والثانية وليدة افكاره وقناعته : «عبثا نحاول استنبات اجنحة جديدة عبثا نحاول اجتثاث السنة اللهيب » . وهذه القناعة تحتاج الى داعم لهويتها وتمكنها من الخلود ، فتجــد الشخصية هذه القناعة عنــد الفعل الانساني الاول لــدى الانسان : « الفخار » ، وتطرح عندئذ رؤاها كاملة ، فاصلة بين خطين متوازيين يعيشها الانسان مؤمنا بأحدهما : « كم عمرك . انت لست خرساء ؟! طبعا طبعا ؟! كم خريف مر عليك ؟الف ؟ الفان ؟ ثلاثة!!؟ لمــاذا تنطح الجدران الفزلان في آذار ، بينما المعالف عامرة . الملائكة أتباع مخلصون. والعصافير مجنحة » . الخريف دال على اقتراب النهاية ، ويفيد توالي تدانيه مع الشيء الى تمرد هذا الشيء وخلوده في وجه الدال ودلالته.

وآذار الدال على الخصب يعطي دلالة الفعل ونقيضه في الوقت ذاته، نمع نشاط الخصب ينشط أسلوب الكبح ، او توجيه هـذا الخصب لمصلحة السكون والتحجر ، وهذا الامر ليس من غاية الحياة ، الا انه موجود وجود الحياة ذاتها ، والواقع يستوعب كليهما ؛ ومع ان اللحمة الجدلية ، باذلة كافة نموها واطرادها ، فان الاختيار والوعي هما نزيلا هذه المسؤولية التي يسلكها البطل : (انها دعوة صادقة لاكتناه سر الحياة والطبيعة ، هذه الام المعطاء ، انها ليست قاسية ولا مبالية كما يزعمون ، بل هي رحيمة ، وتفتح صدورها ، وتمنح سرها لانسان الفعل وحده ، الانسان الذي يسعى لتخليد مجدها الابدي عبر العمل) .

وحدهم الذين يقفون مع الرصد لشؤون الحياة واغراضها ، يكتبون بذلك موتهم وفناءهم بأيديهم ، لان الحياة الحركة ، وهم ساكنون ، والسكون عدو الحياة والطبيعة الاول ، ولا يجدي هؤلاء التساؤل على الاحوال والمتغيرات ، لانهم قابعون في ظل السكون يتساءلون : « لماذا يموت الاطفال ؟؟ لماذا تدور العجلات ؟؟ خط احمر في سجل الاحوال المدنية وينتهي كل شيء .. هكذا يعتقدون .. المجانين .. انهم لن يستطيعوا ان يخدموا الحياة بالخطوط الحمراء . لعبة استغماية .. موظفو الاحوال المدنية وحدهم الذين يموتون . نعم انهم يوقعون صك اعدامهم بأيديهم». اما الذين يصعدون مع الحركة ، ويؤمنون بديمومتها واستمرارها ، فهؤلاء في متغيراتهم الجدلية يحيون الحياة بكافـة ابعادها واغراضها كسائـر الاشياء ، التي تتمتع بحس العطاء ، وتتوقف عنده طويلا : « اما المجنحون فينتهون الى الارض . واما موظفو الاحوال المدنية فالى عليقة القوانين والعادة .. وعندما تتحرر حبة الماء تصبح قطرة ندى . وفي آذار تلوي الغزلان اعناقها وتفحص عينيها على الفضاء .. وتبكي الاعشاش في خريف ساكنيها .. اما نحن . انت وانا . فلنا القدرة على الانحلال . وهذا ما يفتقر اليه الاخرون .. وستعود اليك امجادك وتتزاحم فيك المياه . وقد انظر اليك ذات يوم من وراء الخطوط الحمراء عبر الانسلاخات المتعددة .. من يدري ؟ ربما بعيون زرقاء » ؛ هكذا يحقق الفعل نبوءته عن طريق

الفعل والايمان بالعلم ، والانغماس في الثبات وقلة القدرة على الفهم تدفع الخريف الى القدوم مادام هذا الثبات لم يتمكن من ان يضع لذاته موقعا في اطار الحياة والواقع . وليس غريبا ان يأتي التفاعل من صميم الفعل والحركة ، وانما الغريب ان يتطاول الثبات والانكفاء على الذات والتواكل، فيحملون بمتغيرات جذرية ، تأتي في دورة طبيعية ، وهم خنوع الى الذل والاستكانة .

لقد انطلقت القصة من الحقائق الاولية ، لتعزز موقف الشخصية في نظرتها الانسانية ، وركزت على التحليل ، مستغلة امكانية المكاشفة مع الزمان والمكان ، ونظرت الى الزمان كوحدة متكاملة في مستويين :مستوى الانغلاق والتحول الى العدم ، بنظرة مماثلة للدورة الحياتية ، تمثلت بقرائن دالة ، هي الخريف والاعشاش في مرحلتها النهائية . ومستوى آخر ، هو الخصب ومعاداة الثبات له لإعاقة عملية التحول والتغيير . وجاء التناقض بين حالين للزمان ـ حال تؤول الى العدم والانتهاء ، مثلها تشرين بوجهه الخريفي ، وحال تؤول الى الازدهار والنمو ، يسير اليهـا متناميا آذار بوجهه الربيعي . وارتبط هذا التصور بالمكان من خلال موقف الواقـع من الانسـان : آن يأتيـه الخـريف ، مما افسـح المجـال للكاتب أن يطرح رؤيتـه الخاصة ، ويصمـد نظرته للواقع ، لتكـون النظرة الانسانية الشاملة هي المحور السليم لاي واقع يريد من وجود اشخاصه ان يستمر بصورة افضل .

ويحاول الكاتب دائما ان يماثل بين حالين في تواجدهما في حيـاة الشخصية ومحاولة هذه الشخصية ان تسلك فعلا ، يراد له ان يكون في مستوى الحالة الراهنة ، فتبرز الدرامية في المواقف ، لتغذيها الملحمية من خلال الايمان بالانحلال والقدرة على التغيير ، مما يفجر طاقات القدرة الانسانية على الفعل وعلى الاختيار وعلى حسن الاداء للحركة المطلوبة ، ويرسم التفاؤل نتاجا عيانيا ، غايته في النهاية اعطاء المد الانساني كافة عطاءات الخير ، في مستقبل يكون مغايرا لفكرة الصراع في الاساس ،

فيتحول هذا الصراع ، من صراع بين مجموعتين من البشر ، الى صراع الانسان مع الطبيعة لغاية التطور والتقدم . فتلتزم القصة الالتزام كلـه بوجهة النظر الإنسانية الشاملة .

الكثافة والتركيز في المواقف ، يوازيها ذلك التطلع الشخصي لمقارنة الواقع بالحقائق الموضوعية الانسانية . ويستغل الكاتب كافة معادلات الترميز ، ليصوغ رؤاه بمعدلات فنية متسامية ، تصعد في وجه البغي والظلم ، لتعود الى الارض بالبذل والعطاء .

وفي كل الاحوال ، فان الصعود والتسامي على ما هو عرضي وطارىء يضع الانسان في موقعه الصحيح بالنسبة الى مركزية التوجه ، ومعاناتها في مواجهة الواقع عن طريق الفعل والاختيار بعد معرفة جادة للوعي ، كيما يتسنى للفعل ان يأخذ ابعاده الكاملة على مساحة الواقع .

ولا تنسى القصة ان تحدد اتجاهها الفلسفي والجمالي ، فتعبر الى رؤاها وغاياتها من خلال البنية الاساسية المركزية الفهم في المكان لـدى مجموعة من الناس يمثلهم النمط الشرقي خير تمثيل .

يتبين لنا مما سبق ان ما قدمناه ، وعرضنا فيه النقاش والتحليل في هذه القصص ، يتبين عدة استنتاجات قائمة ، وليست نهائية في قصة عبد الله عبد .

● ان القصص التي مثلت منهج الواقعية الاشتراكية في التعبير : (الضحك آخر الليل ـ السلطان والعجوز ـ تشرين والخطاف) ، هي انضج قصص المجموعة فنيا ، حيث استوفت كافة شروط القص الناجح .

● اما القصص التي مارست الاستسلام للواقع والركون اليه بأي شكل كان ، هي قصص تصنف في منهج الواقعية الانتقادية : (النجوم ـ الدرويش ـ الوهم او الحقيقة ـ الذي فقد جناحيه ـ الحمامة والكشاش ـ البغل) ، وهذه القصص انضجها فنية ومعالجة : (البغل).

● التداخل بين مرحلتين في التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية شكل عبئا على الفن القصصي في قصة (النجوم) ، وهذا التداخل بالذات قد رفع من فاعلية القص وبث الوعي بعمق في قصة (السلطان والعجوز). وهذا الموضوع يهيء لنا قولا : ان القيمة القصصية تكمن في حسن المعالجة والاداء ووضوح الرؤية .

● تطفح من قصص عبد الله عبد المصرية ، عندما يؤكد ضياع الفرد في وسط المجموع من خلال المعاناة القهرية والاستلاب وتطور مراحل الجشع والاستغلال ، وهذا الموضوع ممثل بوضوح شديد في قصتين هما: (الذي فقد جناحيه ـ الرجل العائم) .

● بنائية الفن القصصي لدى عبد الله عبد في الاختيار والتحليل والتركيب وطريقة العرض تلتقي مع سعيد حورانية وتشيخوف .

● مجمل ابطال الكاتب يحبون الساحة عكس التيار السائد ، ويتطلعون الى واقع آخر ، هو البديل لواقع مستهلك ، كافة احواله وظروفه ليست لصالح البطل . وخير ممثل لهذا النوع من القصص قصة (الضحك آخر الليل) .

● وجميع الابطال ينظرون الى الواقع الاجتماعي بنظرة انسانية شاملة ، متباينة بين قصة واخرى ، واروع تمثيل لهذه النظرة نجده في قصتي : (البغل ـ الدرويش) .

● ان الاخلاقية التي يطرحها الكاتب من خلال فنه القصصي هي اخلاقية التعامل والسلوك .

● النظرة الميثيولوجية للانسان العربي تظهر في قناة التستر على الواقع الفردي ، والظهور بمظهر الاطمئنان للواقع . قصة : (النجوم ـ الوهم او الحقيقة ـ موجز سريع) هي اوضح مثال .

● بعض القصص تفترض الطيبة مسبقا في ذات البطل ، وهذه الطيبة متركزة في عمق الذات ، كما هو الحال في قصتي : (النجوم ـ موجز سريع) .

● قصة وحيدة انفردت بمعاناة صراع الاجيال ، وحاولت ان تفرض نوعا من التمرد على سلوك الجيل السابق ، وقدرت ان الخبرة التلقينية يجب ان تكون مرفوضة ، وهذه القصة هي (الرجل العائم) .

● جميع ابطال قصص عبد الله عبد يأتيهم الصغار والذل من الواقع المحيط ، ويسقط عليهم كضربة لازب ، فهم حائرون في مواجهته . احيانا يحاول الانحراف عن هذا الاسقاط ، عن طريق الانضواء تحت العرف العام ومظلته ، مثل قصة : (الوهم او الحقيقة) .

● الحدث يبرز في غياب فعل البطل . قصة : (النجوم ـ الوهم او الحقيقة ـ البغل ـ الحمامة والكشاش ـ الذي فقد جناحيه) .

● تماهي البطل في الطبيعة منتحيا جهتها ، واحيانا يقوم تبادل في الادوار . قصة : (النجوم ـ موجز سريع ـ البغل ـ السلطان والعجوز ... الى آخره) .

● دائما تبدأ القصة عند الكاتب من الوصف الخارجي لسلوك البطل ، ثم نصل الى المعاناة في قعر الذات .

● الترميز له دلالات حادة ومرهقة ، وباستثناءات نادرة ، نرى البطل يوازي المرموز أو ان يستطيع القيام بفعله .

● ودائما يستغل الكاتب التساؤل لامكانية الانفتاح على وعي اجدى في المسألة المطروحة او الموقف .

وهكذا يكون عبد الله عبد مشكلا لتيار امتدادي لكتابة الخمسينات القصصية مع مواكبة المرحلة الحاضرة وطرح رؤاه عليها ، ولا ينسى المرء ان يشير الى العمق اكثر من فترة الخمسينات في بناء الفن القصصي ومعالجته عند هذا الكاتب .

الحواشي والملاحظات :

١ ـ النجوم ـ عبد الله عبد ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٧ .

٢ ـ قراءة في قصص عبد الله عبد ـ د. ناديا خوست ـ الموقف الادبي ـ العدد ٦٩ كانون الثاني ١٩٧٧ .

٣ ـ المغامرة المعقدة ـ محمد كامل الخطيب ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٦ .

٤ ـ هكذا وردت في النص المطبوع ، والاصح أن تكون : لتختصم مع ..

٥ ـ تشيخوف بين القصة والمسرح ـ تاليف ا. بيلكين ، ف. لاكشين ، سكافتيموف ـ ترجمة الدكتورة حياة شرارة ـ ص ١٢ ـ دار القلم ـ بيروت ـ الطبعة الاولى ـ ١٩٧٥ .

٦ ـ دراسات نقدية في الرواية والقصة ـ عبد الرزاق عيد ـ ص ٨٣ ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٨٠ .

☆ ☆ ☆

يصدر قريباً عن وزارة الثقافة

الديمقراطيــة الاوروبيــة

بين ١٨٤٥ و ١٩٣٢

تاليف : ارتور روزنبرج — ترجمة : ميشيل كيلو

★ ★ ★

فيزيـاء وفلسفـة

ثورة في الفيزياء الحديثة

تاليف : فيرنر هايزنبرغ — ترجمة : د. ادهم السمان

★ ★ ★

التغيـر الاجتمـاعي

مصادره ـ نماذجه ـ نتائجه

الجزء الاول

تاليف { اميتاي اتزيوني
ايفا اتزيوني

مراجعة : عبد الكريم ناصيف
ترجمة : محمد احمد حنونه

أدب

شعر:

العشاق يطيرون نحو الشرق

شوقي بغدادي

بالمها عروس الصحراء

بندر عبد الحميد

قصة:

أغنية وقصة

محمد كامل الخطيب

قصتان

عبد الله أبو هيف

شعر

العشاق يطيرون نحو المشرق

شوقي بغدادي

يَحسُنُ بي أن أركع وأصلّي
كي أشكُرَ ربّي
أن أضحكَ ، وأصفّقَ
كي أستهوي هذي النجمةَ
تُسقِطها معجزةٌ قربي
هذا الوهجَ الرّبانيَّ،
الآتي من أقصى الكون
إلى جنبي

يَحْسُنُ بي أن أتزَّينَ
بشبابٍ وَلّى
كي أقنِعَها
أنَّ المسؤولَ عن الوردِ المتفتّحِ في عِزِّ البرد
شعاعٌ يَصعَدُ من قلبي

الدربُ طويلٌ من دونِك
أيتها السيّدةُ البيضاءُ
ثقيلٌ حتى السأمَ
مريضٌ حتىَّ الموت
تكبِر آلامُ إذن
إذ اختصر الوديان الصامتة
زثرثرةَ الصُوَرِ المتشابهةِ
وأرصفةَ الوَحشةِ في دربي
يهربُ منّي الوقتُ عزيزاً معك
وأعرِفُ أنّي لنْ أسترجِعَهُ أبداً
وسأبكيهِ طويلاً
لكنيَّ محكومٌ بالهَرَبِ
وأن أسرِقَ من زمني
ما أعجزُ عن كفّارتهِ

يومَ تصيرُ الذكرى
كلَّ كنوزِ الشمسِ الباردةِ
على الأُفُقِ الغربي

ما أجملَ يدكِ نجاتمها الذهبيَّ
على المقعدِ
تستهدي كفّي وتُلبيَّ
ما أروعَ فهمَكِ لكهوفِ الصدرِ
وأقبيةِ الروحِ
ورشحِ الماءِ المتبقّي
في قَعْرِ الجُبِّ

البحرُ غدا أكبرَ
وطريقُ الشاطىءِ أقصرَ
حينَ اختلسَتْ كَتِفٌ من كَتِفِ
لثمةَ شفتينِ .
لو انتبهَ الناسُ لها
لأَفاقوا
وابتكروا عيداً ومُزاحاً
وكؤوساً عامرةً
وارتفعتْ كلُّ الأيدي للنَخْب

كلُّ بياضِ الثلجِ
وكلُّ الحُمرةِ في الشَفقِ
وكلُّ الخُضْرةِ في العَشْب

غافلتُ الحزنَ
وأمسكتُ بكرةِ الثلجِ
فلم أشعر بالبردِ
وداريت الخوفَ
وأطبقت على نار الشفقِ
فلم تحرْقني
وتجاسرت على الجوعِ
أهزُّ الغُصْنَ المُحَمَّلَ
آكلُ وأوزِّعُ من نِعَمِ اللهِ
فلم يمنعْني البستاني
ولم ينهرْني
أقفز فوق سياجِ الحابقِ
لأسرِقَ من توتِ الشفتينِ
فيصبغني
فاذا علِقَتْ أطرافُ الثوب
بشوكِ عرَضٍ

أو بغصون طارئةٍ
لِلمسْتُ الخجل رِداءً يتشقّقُ عن بدني
أَبْسَطُ أشياء الأنثى كانت تفضحني
قلقُ أناملها تتدافعُ
أو خطٌّ العنُقِ يميلُ
ومخملُ ورقِ الوردِ الجوريّ
يَشعُّ بأعلى الخدّ
ويلتهبُ على الأُذُنِ

صار إذن لحديثي طعمٌ
وحفيف الثوبِ على الثوبِ كلامٌ
وبريقِ الساقِ تُجاورُ ساقيّ سلامٌ
لو كانَ لفُسْتانك ثغرٌ يحكي
ولمعطفي المبلولِ لسانٌ
كيف إذن كنّا سنداري فرح الأطفالِ
وهم يُخفونَ اللعبةَ
كيلا يفهمَ سرّ اللعبةِ إلاّ الأطفالُ
هل يَفْهمها هذا الغارقُ في التفكيرِ
وذاك الموغلُ في التدخينِ
وتلك المهمومةُ بالنوم يميناً ويساراً

- كيف الأحوال ؟ .
يسألني جاري
غطيّني يا أحلى الحُلوات بِشَعْرِكِ
عن كلِّ الأعين غطّيني
أنتِ هنا
يكفيني هذا يكفيني
لن يفهمَ أحوالي أحدٌ
فابتعدي بي نحو البحرِ وخبّيني
هل يُمكنُ أن يعشق إنسانٌ في لمح البرق
بلى ، يُمكنُ
والمصعوق أنا
إن كنتَ خليَّ البالِ
فدعني لجنوني
لم أتزوّجْ بعدُ
ولم أنجبْ
لم أصبحْ أستاذَ الأدبِ العربي
ولم تعْشِ عيوني
لم أخطئْ بعْدُ ولم آثمْ
لم تتراكمْ بعدُ ديوني
مازلتُ الخيّالَ على قصَبِ السُكّرِ

والمطربَ عَبْر زهورِ الحاكي
والراقصَ في حفلة بنتِ البستوني
المتبتّلَ في المَوْلِدِ
تقرؤهُ سيّدةٌ تُشبهُ أمّي
حين تغنّي في الليلِ فتُبكيني

في هذي اللحظةِ
روحي مثلُ الماءِ الأوّلِ
يتدفّقُ من أوّلِ نبعٍ
عن أوّلِ شقٍّ في صخرِ جَبَلٍ
فاغسِلْ وجهَكَ وعيونَكَ
يا من تحْلُمُ بالفرحِ الطفليّ
تسقطْ أوساخُ زُجاجِكَ
وتشِفُّ الرؤيا
لترانيَ
شيء يُمكن أن يحدثَ
نداءٌ يمكن أن يُسْمَعَ
و حرّكْتَ قليلاً جرَسَ الدَيْرِ المهجورِ
أصغيتَ لهاجسِكَ الروحاني
اخلعْ نعليكْ

إنّكَ في وادي الحبِّ مبي
صدّقني
الحبُ قليلٌ حقاً
أعرفُ هذا
لكنّ الحبَّ هو الداعي
والحبّ هو الممكنُ
والحبّ هو الإنساني

مَنْ يوقظني الآنَ
لقد أوغلتُ بعيداً

وغدوت وحيداً
ها أنا ذا يتجاذبني الركّابُ
فلا يحميني الطفلُ المقهورُ
ولا يُنجدني العصفورُ المذعورُ
ثوبي يتمزّق بين أياديهم
الضحكات تحاصرني
والسُخْرُ يعرّيني ويذكّرني
أنّ القافلةَ الراحلةَ لها قانونْ
العاقلُ فيها لا يختلسُ براءتَهُ إلاّ مأذوناً
والعاشقُ حقاً مجنونْ

من يوقظني الآنَ
لأفهمَ هذا الحسدَ الضاري
كيف نما مثلَ العشبِ المسمومِ
فغطىّ الجدران وسيّجَ داري
للقافلةِ الراحلةِ إذن قانونْ
يجهلُهُ الطفلُ العائدُ من أقصى الذاكرةِ
ويحفظهُ الباقونْ
ملعونٌ من يعشق في زمنِ الكرهِ
ومجذومٌ من يَصعقهُ الحبُّ
مريضٌ بالبَرَصِ إذا ارتعش الجلدُ على الجلد
وقال الرجلُ لها ـ ملمسُكِ نعيمٌ
مأفونٌ هذا العاشقُ ملعونْ

ها أناذا يتجاذبني الركّابْ
عرّاني السائقُ
ثمّ صلبني رئيسُ المخفرِ عند البابْ
يُمسكني من رمزِ رجولتي الجسَديِّ الخصيانْ
فيأخذني الغثيان
ها أنا ذا أتقيّأ ، أتقيّأُ
والقيء يسيلُ ويتدفّقُ

والسيّدةُ الآمرةُ الناهيةُ
هناك على رأسِ الجمعيّة
تستصرخُ شرفاً ضاعَ
وقانوناً ديسَ
ومشْنقةً في المستودعِ حاضرةً أبداً
لتطهّرَ أرضَ الأجدادِ من الرجْسِ
وتدْخلَ بعد الموعظةِ الناريّة
هو دجّها المرفوعَ على الأكتافِ
منزّهةً ، راضيةً ، مرضيةً

من يوقظها الآنُ
يصيرُ الجلدُ الناعمُ متسكاً وحشياً
والوجهُ حيادياً
ثم تصيرُ العينانِ رماداً
والزندُ الحاني حجراً
لكنّي أسمعُ قلبكِ
يتناهى صوتاً مكتوماً
خلف ملايين الجدران المنصوبة
يدعوني فألبّي
ها هو ذا قلبي

يُنجِدُك ، ويُسعفك الصوتَ
فأبتسمُ على وهني
أمسحُ عَرَقي
وأداري خجلي
وأرى من خلف الأجفانِ المطبقَة
شعاعَ عيونِك لم يطفئْهُ الخوفُ تماماً
أفهمُ أن النجمة مازالت قربي
أطرافُ أصابعك على وجهي الدامي
أنقاضُ الشفة السفلى
على أذني
ما أحلى همْسَكِ : إنهضْ ، إنهضْ
لا تعبأْ
لو متَّ سأُحييكَ
ولو مزّقكَ الوحشُ سأجمعُكَ
ولو نثروك على أطرافِ الدنيا
سألُمُّ نثارك مثلَ أوزوريسَ
أنا حوريسُ أتيتُ لأبعثَكَ
لأستصرِخَكَ وأهمُسَ في أذْنِكَ : إنهضْ
إنَّ الخضرةَ تتبرعمُ
وأنا معكَ

وهذا جسدي
فانهضْ وادخلْ فيهِ
كما يدخلُ في المحرابِ الرهبانُ
وفي المَرْجِ الرعيانُ
وفي العيدِ الصبيانُ
ألفُّكَ بذراعيَ
كما الأمُّ
كما الأختُ
كما المحبوبةُ تفعلُ في الذروةِ
كالشمسِ إذا انصبتْ في السَّمْتِ
وأيقظتِ الوديانْ
فاشربْني
إشربْ كتفيَّ ، ونهديَّ ، وثغري
إشرب زنديَّ ، وكفيّ ، وخصري
أدخلْ في كلِّ مسامِّ الجلدِ المتفتحِ كالزهر
لا تخشَ برودي
لا تعبأ بحيادي
أنت المنذورُ لتنفخَ في الجذوةِ
تحت رمادي
أنت المنذورُ لتجعلَ صدري مَرْجاً

وفمي نبعاً
وعيوني نافذتين على البحرِ
أنت المنذور لتوغلَ في غابة شعري
لتدورَ مع الكثبانِ
وتتزلق مع السفحِ
إلى أحلى الوديانِ الممتدَّةِ في ظهري
كيف أقاومهم
إنْ لم تأخذْ بيديَّ
وتُطْلِقْ في الجو جناحيَّ
وتفتحْ بجفونك وعيونكَ
بأصابعكَ وشفتيكَ
بعنادكَ وجنونك
كلَّ خزائنِ صدري
أقوى منهم نحنُ معاً
أجملُ منهم نحنُ
وأطهرُ من كلِّ الطهرِ
رَفْرِفْ . . رَفْرِفْ . .

وانطلقَ بعيداً عصفورانِ إلى الشرق
وكان النور يَمُدُّ أناملهُ

كي يتلقّفَ أرضاً
مازالتْ مُغمضةً عينيها
عن مدّ الطوفانِ المستشري
ويهزّ صخوراً
تغلقُ كهفاً مسدوداً
كي يفتحَ للعميانِ البابَ الموصَدَ
في وجهِ الفجر

دمشق / ٢٢ / ٤ / ١٩٨٤

☆ ☆ ☆

بالميرا
عروس الصحراء

بندر عبد الحميد

الى صادق الصايغ

اغلقي هذه النافذة
ايتها الاميرة العارية
اية عربات مجنونة تثير الغبار
في هذا الليل الصحراوي الذي يشبه وحشا نائما
بالميرا .. عروس الصحراء
ملكة جمال العطش
تكشف عن ساقيها تحت ضوء القمر
تمشط شعرها بالغيوم السوداء
وفي الدروب السرية .. في طريق الحرير
قوافل من التمر والنبيذ والاسلحة
والعمال الذين نحتوا الصخور باظافرهم

يموتون جوعا في السجن الكبير
ياميرا عروس الصحراء
ما اجمل عينيك ما اكبر خطاياك
وهذا جرح طويل كنهر بيني وبينك
هذه اول قبلة من عنقك المطرز بالنجوم
وركبتك التي اتعبت الخيول
وانت تمشطين شعرك
وتنشرين عطرك بين انطاكية والخليج
بين ابواب الصحراء وابواب البحر
ياميرا ما اسم وجهك
حب - خوف - قتل -
في الرمال الجاهلية في الليل الطويل
الليل مع الحبيبة

الليل مع الجلاد
وحكايات الرقص والجوع والقهوة البابلية
مرت مواعيد كثيرة وانا انظر اليك
مواعيد الولادة والطيران
مواعيد الحب السري والسفر
مواعيد الثورات التي تاكل ابناءها
والثورات التي تنتحر
ياميرا كيف استطيع ان احبك
وانت تضرمين النار في الصحراء
وتخططين لمركبة خاسرة ؟!
تمدين يدا كشجرة صغيرة
وامد يدا من صحراء الى صحراء

لا تلتقـي اصابعنـا
لا تفتـرق
ما هذه المجازر مـن حولنـا
ما هذه الاسلحة الجديدة
ما هذه الاسلاك الشائكـة
ما هذه المجاعـات
ما هذا الدخان الاسود في الملاهي والمدارس والسجون ؟!
بالاصفر الناري والاسود ارسم وجهك
نصف كـرة وزهرتين وحبـة عنب
اتعلم من وجهك اللغــة في الفجر
حيث لا الشمس طلعت ولا النجوم غابت
في هذه الرمال الذهبية
كل شيء يتنفس ويتألم
الاقلام والارصفة والنوافذ
الالبسة الممزقة والاقداح التي حطمناها
والاوراق التي نثرناها على السرير
بالميرا اكتشفت وجهك وعينيك
اكتشفت العظام الصغيرة والمفاصل
ورائحة الصنوبر بين الكتفين والخاصرة
بعيدة كبحيرة في كوكب آخـر
قريبة كالنار بين الشفتين
ننام كحبتي قمح في التراب
نحمل اخطاءنا واحلامنا بالثورة
نغـرق في الرمـل
نتذكر الليل وصورة البحر في معجم البلدان

ننحت آلهة حجرية
نعلمها السحر ونبكي عليهـا
نعطش ونهذي ونتعلم الرقص
الصيادين احلامهم واسرارهم
احلام الحياة على الارض
اسـرار الحيـاة في المـاء
حيث جبال الملح والالمنيوم والاشجار الوحشية
والاعشاب الملونة والاسماك المضيئة
وهذه مدينة من الرمل والماء
اكتشفت وجهها بين الحروب والمجاعات
اكتشفت الاقنية السرية التي تشبه الشرايين في الجسد
بالمياه عروس الصحراء
الغزاة يحاصرون قوس النصر
ويدسون الأبصار
فماذا سيفعلون بالمعابد والمسرح
أن المصابيح العالية والاعمدة والخيول
أن تماثيل الآلهة باوسمتها العسكرية
أن المدافن والحمامات الدافئة
أن ساقاك وشعرك وسرتك الفضية
ايتها الساحرة الغريبة
للموت اسماء والوان
فاختاري ما يناسب عينيك الواسعتين
كم الساعة الرملية الآن
كل هذه المياه والخناجر لك
كل هذه الممرات السرية وواحات النخيل والتين

كل هذه السياط وقناني العطر والنشوق
كل هذه الاعمدة العالية والنوافذ العالية
نوافذ القصور ونوافذ السجون
كم جمجمة تكفي لكل بشر
ايها المؤرخون والرعاة والتلاميذ
ايها السواح والجنرالات المهزومون في كل الحروب
صمتـــا
فالاميرة العارية ماتزال تمشط شعرها
وتكشف عن ساقيها في ضوء القمر
والحروب التي بدأت في العصر الحجري
لم تنته حتى الآن

★ ★ ★

أغنيـــة وقصَّـــة

محمد كامل الخطيب

١ - أغنيـــة ..

بلاد كالزيتون ... بلاد كالليمون

ومع الايام ، بدأت اعرف ، ايتها المدن التي تسكن في ذاكرتي انني لا أملك الا قلبا مشرعا ، كخيمة على البحر ، كجبل مطل على شوارعك واشجارك . وهذه الشمس التي هي فوق رأسي ، وهذه الطفلة التي تلعب في قلبي ، وهذه الشموس الندية ، وهذه الامواج التي تسرق وتصطخب و .. و ... و ... كلها حقائق ، فالعشب والماء والاشجار ، لا يمكن ان توجد ، لا يمكن ان تعرف ، ولا يمكن ان تكشف عن نفسها ، الا في قلب اليف ، كخيمة ، قلب مطل على البحر كشمس سماء صافية الزرقة .

ها أنت ذي ايتها البلاد التي تسكن جسدي ممزقة الثياب مقصوصة الشعر كالصبيان ، مبللة بالشمس والبحر والرصاص ، ها أنت ذي في بهائك الفقير ، بهائك العاري ، بهائك الذاهب ، بهائك الآتي ، ها انت ذي في سنواتك المؤلفة ، سنواتك الماضية ، سنواتك الحاضرة سنواتك التي تدرجين فيها كدوري في حديقة عامة ، ها انت ذي تخرجين من ماضيك وتدخلين القلب مضمخة بالدم والذكريات ، مسكونة بالفرح الذي نصنعه ونحن نلعب على ضفة احزانك وامواهك ، على ضفة هذا العمر الجميل ، هذا النهر .

ايتها القرى البعيدة ، والقريبة ، ها انت تخرجين من اشجارك وصخورك وتدخلين خيمة قلبي ، ايتها القرى ها انا اوغل في خيمة عشبك ، وها انت ، كأنما انت ، في قارة أو محيط زينته بابتسامتك وألملك ، زينته بمستقبلك وحزنك الشفاف ، ها انت تروحين وتأتين ، كامرأة في ثياب البيت ، ها انت تمشين في قلبي ، وها انا في دروبك أمشي .

ايتها الاحياء التي تمتد من الرمل ولا تنتهي الا في دمي ، ها انذا اقف بين سكانك ، لا تعبا ولا مستسلما ، لا نشوان ولا فرحا ، ولكن هادئا كضمير محبيك ، شفافا كوجوه فتيات المدن الساحلية ، ها أنذا وأنا أقف بين ابنائك ، اصنع ذاكرتي اعنى مستقبلي ، اصنع نفسي .

ها انت ذي ترتجفين ، أرى عينيك ترتجفان ، واری اسی ، اراه كلما مددت نظري الى البحر الخريفي الذي يضمني كشوارعك واحيائك كقراك واشجارك ، كحجارتك وعشبك .

أيتها البلاد التي تجعلنا ندرك مع الايام ان العمر قصير كحيـاة الورود ، ها نحن نزداد حبا لهذا العمر القصير في بواديك وحقولك ، في ورودك المشتعلة .

اينها البلاد : من الذي صنع البحر الذي ولدنا على شاطئه غيرك ، من الذي صنع فرحنا غيرك ، من الذي صنع احزاننا غيرك ، من الـذي سيصنع الأيام التي نصنعها غيرك ؟؟

لا تذكرينا ، اطلقينا من سجونك واشجارك كحمائم ، من فمك كأغنية ، من عينك كرفة هدب ، اطلقينا من قلبك كفرحة ، ومن تنورك كرغيف ناضج ، فنحن العصافير التي تبحث عن شجرة في المساء ، ونحن الورود الحمراء التي تبحث عن غابة ، نحن هم الذين يبحثون عنك .

ها نحن نقف على شاطئك الذي ولدنا ودرجنا عليه ، ولكننا نراه للمرة الاولى ، ها نحن كفقراء البشر في كل مكان ، مجللين بحزننا وكبريائنا ، بقلوبنا الساجية التي هي قلبك ، وظهورنا التي تتحمل آلامك وحجارتك ، ظهورنا التي تتحمل جلاديك ، ها نحن بأيدينا التي تصنع المستقبل والفرح لترابك ، هانحن نحمل اسمك راية ، وقلوبنا علامة ، فاعرفينا ، وتعرفي علينا .

يا بلادا شاسعة كالمدى ، رحبـة كالفضاء ، شذيـة كالياسمين الدمشقي . يا بلادا عطرة كالليمون الساحلي ، كيف لنا أن نحبك في هذا الزمن الموار والمصطخب ، كيف لنا أن نرسو على شاطئك الهائج ؟ يا بلادا انيقة كلحظات الاسى ، كيف لنا الا نحبك في هذا الزمن الموار والمصطخب ، كيف لنا الا نغامر على شاطئك المهتاج ؟ كيف لنا الا نستقر في غابة اشجارك ، غابة اهدابك ؟

ايها الناس في الاحياء والشوارع والقرى ، في المدن والمدارس والمعامل ، ايها الناس الذين هم البلاد التي نعيش فيها وتعيش فينا ، ها انذا ألهو باقلامي وأوراقي وكلماتي ، ألهو بلغتي ، وكساحر ابدل العابي ، أغني لغاتي ، اصنع من الكلمة وردة ، ومن الوردة حمامة ، ومن الحمامة ضحكة ، ومن الضحكة اريد ان اصنع خارطتك ، خارطتك ايتها البلاد القاسية ، ايتها البلاد الممزقة ، خارطتك ايتهـا البـلاد الجميلـة .

ايتها البلاد التي تذهب بي لغتها ، وانا فيها مسحور ابحث عني ، امزق الاوراق والافكار والكلمات ، أمزق الذكريات والامال ، فأجدك، فبأي اللغات اصرخ في سهولك وجبالك ، في مدنك وقراك ؟ هـذي لغتي تدخلني فضاءك ، وها انذا مشرع على الفضاء كعلمك ، كسارية في سفينة ، كضحكة في وجه فرحان ، ها انذا مشرع على المدى ، كقلبي الذي هو قلبـك .

ايتها البلاد ، في اعيادك وايامك في محنتك ونهوضك ، ماذا نهديك الا ما تصنعه ايدينا ؟ اهديك لغتي ، اهديك حمامة صنعتها وكحروفي ، من تاريخك ، صنعتها بأدواتي ، اعني حروفك واشجارك ، مدنك وقراك ومعاملك ، فاذني لنا بالدخول وتقبلي ، أولا تأذني ، فلا ولادك للفجر وللمتسولين وللفقراء كل الدنيا ، كل شموسك وافيائك ، كل رصاصك وأشجارك ، لأولادك كل الايام الاتية .

٢ ـ ٠٠ قصة

الخوف الكبير

ـ استاذ ... من فضلك ... اشعل لي ها السيجارة .

قال وهو يتقدم نحوي متفرسا في وجهي ، ثم مد يده الى جيب سترته ، لكن عيني اللتين لم تريا في فمه أو في يده أية سيجارة كانتا قد الى الكوفية الحمراء التي يعتمرها ، والى صفحة وجهه القاسي .

مرتبكا ومتلعثما تأتأت :

ـ نعم ؟ ٠٠ م ... م ما تريد ؟

لكني لا ادري كيف أو لماذا ركضت ، نعم ركضت على الرغم من طولي وعرضي وشواربي ، على الرغم من اناقتي ومن حقيبة السسونيت ، ركضت في الشارع كطفل .

بعد يومين أو ثلاثة ، ظهراً ، وعندما كنت عائدا من عملي ، في طريقي اليومي عبر ساحة عرنوس ، حيث يتجمع كل يوم عدد من العاطلين عن العمل ، منتظرين من يشغلهم ، رأيت ذا الكوفية الحمراء والوجه القاسي يتجه نحوي ، فلم اتمالك نفسي ، ولم اخجل منها أو من أحد ، وركضت ، ركضت كطفل رأى كلبا .

بعد حوالي اسبوع ، وبينما كنت اشتري تفاحا من رصيف في الساحة نفسها ، احسست يدا توضع على كتفي ، وعندما التفت ورأيت الكوفية الحمراء ، رميت الكيس ، وبكل ما أوتيت من عزم ، ركضت

باتجاه البيت ، وخلال شهر بعدها لم أر هذه الكوفية الحمراء وهذا الوجه القاسي ، لكني بدأت أخاف واتخيل ، وأسائل نفسي ، وخاصة كلما سمعت عن حادث قتل أو اغتيال جديد :

« ماذا يريد مني هذا الرجل ؟ لماذا يطاردني ، من دله علي ليقتلني؟ ماذا فعلت له ؟ كيف تعرف الى بيتي وعملي ؟... ؟... ؟... »

ثم بدأت اسئلتي تتخذ منحى آخر :

« لماذا يتركون هؤلاء العاطلين عن العمل يقفون هكذا في الساحة؟؟

لماذا يقف هؤلاء كالكلاب الشاردة ؟ أليس بامكان أي شخص أو جهة ان تستأجر من بينهم قتله ومغتالين طالما هم عاطلون عن العمل ؟ لماذا لا تمنعهم الدولة من الوقوف في هذه الساحة ؟ »

غيَّرت مواعيد خروجي من البيت ، غيرت الدروب التي اسلكها في تحركي ، صرت اخاف ممن ينظر الي او يسير ورائي ، أو ممن اراه اكثر من في طريقي ، أوصيت استعلامات الدائرة التي اعمل فيها ان لا تسمح لاي زائر بالدخول قبلا ان يتصلوا بي هاتفيا ، وان تؤخذ بطاقته الشخصية أولا ، وضعت في باب بيتي عينا سحرية ، وصيت زوجتي الا تفتح لاحد قبل التأكد من شخصه عبر العين السحرية ، وبعد سماع صوته ، صرت اضطرب اذا رن جرس الهاتف ، ورفعت السماعة ثم لا يجيب احد ، منعت أولادي من اللعب في الحارة ، وأخيرا ، وبعد ان اصبحت حياتي خوفا لا يطاق ، وكان ذلك بعد اغتيال زميل دراسة قديم ، مع انني لم اره منذ التخرج من الجامعة ، أخذت اجازة شهر بلا راتب وبقيت مع زوجي واولادي في البيت .

بعد حوالي الشهر من رجوعي الى عملي ، وكنت قد بدأت اتناسى الكوفية الحمراء والوجه القاسي ، وعدت أعبر احيانا الساحة في طريقي الى عملي أو الى البيت ، واسخر من تخوفاتي ووساوسي وأنا أرى الى كوفيات هؤلاء العاطلين عن العمل ، والى وجوههم القاسية ، رأيته رأيت الكوفية الحمراء تتقدم نحوي رافعة يديها كاعزل يستسلم امام مسلح ، بينما ينفرج الوجه عن اسنان مصفرة وابتسامة معاتبة تقول :

— يا اخي ... يا اخي لماذا تهرب مني ... اريد ان أتأكد ... ألست الملازم عماد ، ياه ... تغيرت كثيرا .

عندها ابتسمت وأنا أتذكر هذا الوجه القاسي ، بينما تابع هو :

— ألا تذكر .. الا تذكر المجند يوسف الذي انتذك في حرب ال ٧٣ ، عانقته فرحا ، لكن قلبي بقي مشوبا بالخوف .

☆ ☆ ☆

قصّتـــــــان

عبدالله أبوهيف

نجوى القلب على نهر الفرات

لعلك تستغرب أن أدعوك في مثل هذا الوقت المتأخر من الليل ، ولعل هذه الدعوة قطعت عليك خاطرا مريحا أو فعلا بهيجا ، ولعل الظنون التهبت في دخيلتك تحتفظ بأسرارها مثلما كنت قبل عشرين عاما .

أعرف انك تعود اليوم لمجرد الزيارة ، وان سنوات المهاجر ، أو الهجران بالنسبة لي ، لا تزال طويلة ، وربما اسمع في سنوات الشوق المقبلة ذكراك هناك فابكي كلما تداعى الماضي على صاحبه ، أو امتدت الظلمة غطاء للعالم ، ربما ساءتك هذه الدعوة المتأخرة ، أعتقد أنك في الايام الباكرة كنت تسمعني أناديك وجها يرتعش بحنانه ولا يستكين.

يا الهي كم تحمل الوجوه مثل هذه المشاعر ، كنت أقول ان الفرات سيقودك الي مثلما تقودك قدماك الى عتبة الاشياء في الامسيات المسروقة ثم تشتيك العلاقة .

لقد عللنا أنفسنا طويلا أن ساعة الطيور لا بد تقبل فنستخدم الاجنحة المطلوبة عبر الشجن الممض .

ألست تؤمن بساعة الطيران ؟ كانت أعناقنا تشرئب كلما ترف الطيور على الفرات اذ ساعة الطيران علامة على فرح الاولاد بوقتهم ، وهم يتراكضون على ضفاف النهر يجمعون بقايا الاعشاب اليابسة ويلملمون الحصى المتناثر ، وغالبا ما ينتظر الاولاد ساعة الطيران فيتمتعون بمنظر الطيور تقترب من سطح الفرات الهادىء الذي ينساب بحذر ، أو تصدر أصواتا تملأ الفضاء المرصع بشمس حارة تلهث نحو المغيب ، أو يقلبون النظر في خضرة مويجات النهر فيصطفق الماء على الضفاف اذ يرتفع ويهبط مثل صدور صغيرة تجن على اسرارها بلهفة المشتاق الى نهار صاف أبيض مثل الماء .

اجل ، كان المساء يجن علينا كأنها الاسرار تتداح على صفحة الماء البراقة .

ولقد مضى العمر وما حانت الساعة بعد ؟ ثم ما نلبث ، مثل الاطفال ، ان تتشبث بقدوم ساعة الطيران وكأنها مطلع الفرح من القلوب المتفتحة للحياة ، أو لحظة الانتعاش تنتشر في خلايا انهكها التعب فصارت الى متنفس من حرارة لاهبة وعناء يتكوم في الانحاء والجنبات حتى أصبحت ساعة الطيران فوق نهر الفرات وكأنها فرصة العمر ترتمي في المسافات والزمن ولا نقبض عليها نتأملها ولا نتخلى عنها .

انها ساعة تصفو فيها النفوس وتروق ، الا انها لا تدوم في هجير السنوات القائظة .

هكذا كنا نفعل عندما كنا نقبل على الفرات كأني بك تتمسك بالعلاقة مثل ساعة الطيران على الفرات تطل حياتي ، أو لعلي واهمة ، ولكنني أعرف انك وحدك تأتي الى الماضي .

ها أنت وحدك مثلي يقتلك انين الماضي وحسرة اللقاء .

انها الرؤيا التي تنسحب الى الماضي .

كنا نصنع من الحرمان حكاية نوغل معها في سكون العمر وبرهة الطفولة .

كم يمر الوقت .

كم تتغير الاشياء .

وحيدة مثلك ، عين على الوجيب الخانق وأخرى على الفرات يجف على الاحلام ولا يحفظ صورة الوداد .

نمضي الى الذكريات ننتظر أوبة الطيور على الفرات ، وكأنها الوجيب الخانق أو النبض المكتوم .

لقد تفتحت عيناي على التراب وسنوات الهجران ، نركض لاهثين الى مستراح وليس في انتظارنا سوى سنوات الهجران مثلها الموت .

بين الماء والموت حكايتنا التي نوغل معها في سكون العمر وبرهة الطفولة .

كم يمر الوقت .

كم تتغير الاشياء .

في كلمة تستطيب الحرمان وتعتقد أنه قرّب العيون الى أهلها ، ومد الخفقة الى صدرها ، ولكن في هدأة من الوقت تضج الابعاد فلا ترى الا عيونا تطل من فجوة العمر ، وخفقة تنزع الى الانعتاق المرير .

اطلب منك هذه الليلة أن تعترف .

واطلب منك هذه الليلة أن تشرّع اللهفة على مداها ، فلقد ناءت المسافة بيننا ، وحيـدة في البيت ، وحيدة في العمر ، وقلبي سهوب فسيحة للجلد الاثيم ، يلتصق بالفؤاد ويرقب المسافة النائية .

لعلك تستغرب أن أدعوك في مثل هذا الوقت المتأخر من الليل بعد كل سنوات الهجران التي اخترناها طوعا ، كم نخطيء فنحطم كل شيء ، كم ننكر على أنفسنا شوقنا ثم نستنفد الرجاء .

دعني أقودك الى مستقر لنا كنا علقناه أو هو المستهام يعنفه الشوق ويختلط عليه فيجانب مساره ويتبع خطواته الى تمزق الروح .

لقد فعلناها ، ولكن الوقت لا يمر ، والاشياء لا تتغير ، أو هكذا تبدو من ارتجافة أحسها تتغلغل في كيانها ، وكأني التفت عنك للتو .

ليس هزيعا من الليل مر ، كأنها ليست عشرين عاما انه سمر التهتنا عنه بارادتنا ، فهل من مستعاد ؟ لماذا لا تعترف الليلة ؟

أجل ، كأني التفت عنك للتو ، ولا تزال الارتجافة تسري في عروقي مسكونة بك تحضر في اللهفة والفرح بالحياة ، سعيدة بك ، امتلأك وكأنك التفت عني للتو .

يا لها من مســافة خاطفةتختصر السنوات اللاذعة كالجمر ولا نعتـرف .

قل ، انك ستأتي الي ولو في هذا الوقت المتأخر من الليل ، لا تقل أن عشرين سنة كافيةلتدمير التألق الـذي كان يجتاحنا آن نلتم على اجنحتنا مثل طيور الفرات .

انه الحاضر المقهور في المدينة التي لا تزال قرية ، وفي القلب الذي خاطر بسعادته . التفت عنها في لحظة حمقى .

اطلب هذه الليلة أن نعترف ، فلعلها أوبتنا الى حدود التوجع ، فلا سبيل الى النسيان ، ولا سبيل الى الامتثال .

ليست عشرين سنة مذ غادرت الى اختيارك ، قل إنها خاطر وانتهى ، وان اختيارك في اليقين الذي ما فارقني قط ، اذ أن كفارتنا هي التوجع المصاحب المبذول عن لحظة حمقى .

قل انه يقينك كذلك ، فالعين التي اشاحت عنك ، هي العين التـي احتضنتك طوال سنوات الهجران .

لي أن اعترف هذه الليلة ، فلقد سمعت صوتك في خاطر مسني فاعتمل الرجاء ، واصطخب التألق ، أليس هو جناحك يلتم عليّ ؟ ربما لست وحيدا مثلي ، ولكنني أدعوك في هذا الوقت المتأخر من العمر ، أعرف أنني اصطفيت لنفسي خيارا قاسيا ، فلكم قسوت علي نفسي .

أعلل النفس وأقول : ما هم ، هو أيضا اصطفى لنفسه خيارها ، ولكن شتان ما بين الخيارين .

هل كنت عامدة الى الهجران ، لعلك ترى الخذلان في عيني .

ولعلك ترى أنني انتظر .

ولعلك ترى أن هذا العمر لم يكن سوى فضاء للاحـلام ينأى ويقترب .

الحمى

رفعت المرأة عقيرتها بالدعاء :

— وفقه يا رب ، يسر له أمره وسهل له دربه ، انه وحيدي وقرة عيني .

كان « مصطفى الجدعان » يشد حزامه ويحشو مسدسه بالرصاص ، وتتالى كلمات أمه هادئة تستبيح الصمت القاتل :

— رفقا بنفسك يا بني ، لينالك الرضى ، كل نفس خاطئة لا بد أن تذوق الهلاك .

ثم تسترسل وتتبسط في الكلام :

— لا تفعلها يا بني ، اقتل الشر ولا تذهب .

دمدمة العجوز تنوس في عينيه صورا عن ماض يتغلغل في ضلوعه فترف أهدابه كسنونو شارد ، يرفع مصطفى الجدعان فتالة الفانوس فتشع في عينيه ألوان سجادة قديمة عندما اقتربت تلك المرأة من وجوه الحاضرين وصمتت كالمفزوعة :

— قولي يا امرأة .

يختلط صوت الرجل بهمسات امرأة تقرأ الفنجان ، ويصر الباب ثم تضيء عيناه في الفرجة الضيقة في الظلام الدامس ، نفض البسته من الاتربة واختار مقعده عند طرف الدار ، يضع رأسه بين يديه ، كان ضجيج الدنيا في رأسه الملفوف بعصابة بيضاء حال لونها فتظهر ذرات التراب العالقة :

— تقتله أو يقتلك .

فصرخت الام في وجه امرأة الفنجان :

— فأل الله ولا فألك يا امرأة الشؤم .

اقتربت امه العجوز منه متثاقلة ، ونظراتها ترتجف ، فلا تحملها اقدامهـا .

عدل جلسته ووقف امامها وعيناه مركوزتان على السجادة القديمة ، امرأة الفنجان تضطجع على الاريكة ، تغمز بعينها ، فيضحـك وجهها ، ولكنه السعد في لبوس الشر يطفح على المآقي ويستشيط :

— كأنك تضع روحك على كف عفريت .

— وأين العفريت لاضع روحي على كفه واستريح .

قال (مصطفى الجدعان) بنزق ، وأشاح بصره الى فرجة الباب الضيقة ، كأنه يطارد خيالات مستبدة :

ويكمل للمرأة الغريبة حديثه الغريب :

— اراهـا تتحرك في الفنجان وتزحف الي ، فحيح الافعى أسمعه والاوراق اليابسة المتكسرة تتقصف ، اراها تقبل علي وتبكي . وتضيف امرأة الفنجان :

— الخط يلامس الخط ... قاتل أو مقتول .

وصرخ في وجهها :

— هو حظ ، قولي أنه مجرد حظ .

تعنفه والدته ، وترجو له الرضى ، فتعيد امرأة الفنجان تمتماتها :

— ليس حظنا ، فنحن لا نفعل اكثر من الركض الى حظوظنا ، نلهث وراء حظوظنا كأنها ستهرب منا اليوم أو غدا ، انظر ، أيها الشقي ، الخط يلامس الخط .. قاتل أو مقتول .

وتقاطعها العجوز :

— اصمتي ، بالله عليك ، أي مصيبة ، وأي حظ أسود ، اريدك ان تستريح ، ان تعدل عن نيتك .

— ليست نية يا أمي ، انه تصميم .

تشهق امرأة الفنجان ، وتتسع غمزة عينها على السجادة ، وتنسل ضحكتها من السجادة دافئة متأججة بأسرارها ، لا بد أنه وقت طويل يمر وهو قابع في دبار هواجسه .. وتتابع :

اكاد أحس النيران تلتهب في صدري .

تشهق امرأة الفنجان ، وتلتف بثيابها ، وتمعن في غوايته :

— في دوامة الترجيح لما حدث ينوء جسده بأثقاله وغواياته ، لا مفر من القتل ، وتجيبه الام :

— لا فائدة ، القاتل مثل المقتول ، المقتول مثل القاتل ، يندس في فراشه الممدود منذ وقت ، والوقت يستطيل حلقات ودوائر في عقد مكتوم من فؤاد جريح محاصر .

وتكمل المرأة :

— سيأتون عاجلا أم آجلا ، ايها القاتل المقتول . تتحرك المرأة في عينيه من سجادتها وتطوف دنياه ، تلتف حول بصيرته شباكا متينة كالشباك ، تلوح بالفنجان ، وتكبر غمازتها .

انهم فيه يسكنون ، ثم يتلعثم بكلماته ، وكأنه يبلع الحصى ، ويشد على مفاصله ...

البرد يشتد ، وبين حاضر وغائب تشتعل فيـــه النيران والفؤاد مسجور بالاحاسيس المحترقة :

— لقد رجوته ، لا فائدة من القتل ، وهل ثمة فائدة من درب مفتوح الى منتهاه فلا منتهى للقتل الا القتل .

يتلعثم بكلماته ، ويجف الريق ، ويتمدد مرتجفا أجرد الا من كلمات لا يبلعها أو تنطفىء ، ضوء العينين ينطفىء ، وضوء القلب يتلاشى الى ذبالة الفانوس ، فينكمش على خوفه :

— انه البـــرد .

— بل قل انه دبيب الموت يتسرب في الانفاس اللاهثة ، لقد فعلتها وقتلت يا مقتول ...

— ولكن ، كان لا بد من القتل .

— اذن لا بد أن تقتلك فعلتك ، لا بد من قتلك ، النار تلتهم النار ، والصدر غابة في أرض الغابات .

— وهم أيضا يخافون من القتل .

— ولكنهم سيقتلون كما قتلت ، درب القتل مفتوح على القتل ولا سبيل الى ايقاف القتل بعد القتل ، شجر القتل ينمو سريعا في كل الفصول ، والقاتل مقتول .

— لن يستطيعوا القتـــل .

لا تصدق اوهامك ، حتى الجبان يشمر عن ساعد القتل ليقتل ، أي متاهة تلتف عليك ، تتجاذب أطراف القتل ، يقتلونك لتقتل ، وتقتلهم ليقتلونك وحيدا أو بين أوهامك ، ومن لا يقتل تقتله ساعة انتظار القتل ، شجر القتل ينمو سريعا في كل الفصول ، والقاتل مقتول لا محالة .

ينكمش على برد القلب عندما تهرب منه الشجاعة والصبر والتطلع والشوق والطاقة والرغبة الحبيسة ، ولا يبقى الا دبيب حذر مرعب لحمى القتل .

☆ ☆ ☆

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة

لا تقتل عصفوراً ساخراً

سلسلة روايات عالمية « ٨ »

تأليف : هاربر لي   ترجمة : توفيق الاسدي

★ ★ ★

نقود لماريا

سلسلة روايات عالمية « ٩ »

تأليف : فالنتين رسبوتين   ترجمة : يوسف حلاق

★ ★ ★

عنف

سلسلة روايات عالمية « ١٠ »

تأليف : فيستس ايابي   ترجمة : د. هاني الراهب

قراءة في:

«أسئلة الحياة»

للدكتورة نجاح العطار

سهيل ميلاذي

مضمون الهزيمة في الشعر العربي المعاصر

صالح الرزوق

حوار: الروائي التركي

«ياشار كمال»

ترجمة وتقديم:
كمال فوزي الشرابي

متابعات

نجوى قلعجي

قضايا ثقافية

نصر الدين البحرة

قــــراءة في :

«أســــئلة الحيــــاة»

للدكتورة نجاح العطــار

سهيــــل مــــلاذي

انها كلمات كتبت في اوقات مختلفة ، وموضوعات مختلفة ، يجمعها جامــع واحــد ، الاهتمام بمصير الانســـان .

الانسان وحده هو الحقيقة الكبرى في الحياة ، وهو الذي يخلع على الجمادات رؤى مؤنسنة ، تعود الينا بالف حكاية عن صنعه العجيب ، لمسه السحري ، استحالات الحجر والشجر والماء بفعل ارادته القاهرة ، خضوع الطبيعة له ، وقد كنا نحسبها الاكبر ، فــاذا هو اكبر من كل كبير في المخلوقات .

وبصراع الانسان التاريخي هذا مع الطبيعة والمجتمع وعنه ، تتم النقلة ، وتترجم الملحمة ، ويشمخ الشعر ، ويزهو النثر ، ويصير الكلم سفرا ، فيه جامعة من آفعاله وأشواقه واشراقاته وتجلياته ، وفيه نزوعه المستقبلي للارتفاع على الشدائد ، وتذليل المصاعب ، وتحقيق العدالة ، وكسب الحرية ، جوهر وجودنا ونعمته .

وفي نهاية المطاف ، فان غاية الادب والفن ، غاية العلم والمعرفة ، غاية الفكر والعمل ، تدور حول هذا الكائن الذي هــو الاثمن في الوجود ، الابهى في الجمال ، الابقى في الصيرورة ، وهو الملهِم الملهَم ، ومنه كل شيء ، واليه : بعد الله ، كل شيء ، كالمحيط العظيم ، كالارض الأم ، وكالوجود بداية ونهاية .

ولقد تتجسد الانسان في مشهد ، لوحة ، نغم . تمثال ، لكنه في الكلمة يتجسد آكثر . فهي التي تعطي المشهد واللوحة والنغم والتمثال لسانا ، يتكلم ولا يتكلم ، فاذا نطق كان من الفن ذروة لا يبلغها الا العباقرة ، اولئك الذين يملكون أنامل قدسية ، تلامس الاشياء فتحيلها روائع ، وتخط على الورق فاذا الحروف دنيا من المعجزات .

بهذه الكلمات ، وبكل ما فيها من شاعرية وخصوبة وعمق وعذوبة ، وتقديس للانسان ، وجهده الخلاق ، وانجازاته الحضارية ، وتحديه للطبيعة ، ونزوعه للخير ، وتطلعه للحرية ، تقدم الدكتورة نجاح العطار لكتابها « أسئلة الحياة » ، من منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي بدمشق ، لعام ١٩٨٢ .

ان التعامل مع أسئلة الحياة ، والتوق لاعطاء أجوبة عنها هي ــ كما تقول المؤلفة ــ مهمة الكاتب ، وسبيله للمشاركة في التغيير ، والخطو الى الامام ، ورصد الواقع ، وصياغته واقعا آخر ، وتفكيك العالم ، واعادة تركيبه ، في طموح دائـم ، الى الارقى فالارقى من أشـكال العيش الانساني الكريم .

ومن هنا ، جاء كتابها محاولة في التعبير عن الذات الانسانية المبدعة للمواطن العربي : عمومه وتطلعاته ، صبواته وأهدافه ، جهده ونضاله ، لا في سبيل استئناف الشوط الحضاري وحده ، بل في سبيل بناءعصري، وطنا ومجتمعا وعالما متحررا متقدما ، تتفتح فيه الطاقات ، وتثمر الافعال، وينبت الزهر والخبز ، ويصبح الكتاب ولعبة الطفل ، العلم والثقافة ، الرغيف والمأوى ، أشياء للجميع ، وفي متناول الجميع .

ومن هنا أيضا ، كانت كلماتها مرايا ، رغبت أن تكون مجلوة ، تظهر فيها صورنا جميعا ، فيها الزهر والشوك ، البسمة والدمعـة ، الابيض والاسود .

فهل كانت المرايا مجلوة حقا ؟ وهل ظهرت فيها صورنا الحقيقية ؟ وهل أعطت أجوبة صادقة على أسئلة الحياة ؟ .

لنمض مع المؤلفة ، نقلب صفحات كتابها ، عسى أن نجد الجواب .

تظهر على غلاف الكتاب الذي صممه الفنان غسان السباعي أربع نوافذ : ثلاث منها مشرعة على السماء والطبيعة والانسان ، ترمز الى الاطلال على الحياة ومحاولة استكشافها ، وواحدة موصدة ، توحي بأن في الحياة أسرارا غامضة ، لم يصل الانسان ، بعد الى حل رموزها .

وفيما نرجو ألا تبقى هذه النافذة مغلقة طويلا ، حسبنا تلك النوافذ الثلاث التي فتحتها الكاتبة أمـــام بصائرنا ، من خلال اثنين وستين موضوعا ، تقع في ٤١٤ صفحة من القطع المتوسط ، وهي عبارة عـــن خاطرة ذاتية ، أو مقالة في صحيفة ، أو مقدمة كتاب ، أو خطبة في معرض أو احتفال أومهرجان أو حفلة تكريم أو تأبين ، أو كلمة في مؤتمر أو ندوة عربية أو دولية . وقد كتبت في أماكن متباعدة وأزمنة مختلفة بين عامي ١٩٧٢ ـــ ١٩٨٢ ، لم تراع المؤلفة في ايرادها التسلسل الزمني ، ولا وحدة الموضوع ، بل تركتها متنوعة ، كباقة ورد تضم أنواعا وألوانا مختلفة ، كما هو شـــأن الحياة نفسها ، في خصبها وتعدد وجوهها وأحوالهـــا .

تتحدث موضوعات الكتاب عن الشعر والشعراء ، عـــن الادب والادباء ، عن الفن والفنانين ، عن السياسة والساسة ، عـــن العروبة والعرب ، عن الوطن والارض ، عن الانسان والمجتمع ، عن الحيـــاة والكون ، عن الصراع بين الخير والشر ، بين الانسان العربي وأعداء الانسانية ، عن التاريخ والتراث والحضارة ، وصولا الى الحق والحقيقة والكمال . ومن خلال هذه الموضوعات تبرز رؤية واضحة للكتابة في كثير من مسائل الحياة .

من هم القادة والابطال ؟ وكيف تكون البطولة ؟

سنديانة الجبل ، سلطان الاطرش ، كان على مستوى القادة الذين قرعوا بأسنتهم بوابات الحياة والمجد والنصر والتاريخ ، كا ن بطلا لانه أعطى الثورة السورية معاني النبل والشموخ ، لانه لم يهادن أو يقنط رغم الليالي الحالكة ، ومن أجل ذلك تفاخر العروبة به الدنيا كما فاخر

بها الدنيا ، وتحزن عليه حزنا متمردا متفجرا معتزا ، تصغر أمامه الكلمات على كبرها ، لان القلم يحس في رثاء الخالد ، عجزا عن الخلود، وتلك نقطة ضعفه .

كان سلطان الاطرش قائدة ثورة ، أما بومدين فكان قائد ثورة ودولة ، ولقد فقدت الامة بفقده ذروة ثورية غير محدودة . كافح في الطفولة واليفاعة واستواء الرجولة ، وكافح في الدراسة والحرب والسلم وعلى فراش المرض . وأعطى البطولة محتواها بالعمل ، حتى أصبح اسمه الرمز محركا أساسا في تاريخ الوطن والامة وقوى التحرر والتقدم في العالم . لم يولد بطلا ، فالابطال لا يولدون أبطالا ، تكبر البطولة بالعمل والمفاداة ، وبالثورة تصير الى ذروة ، انما بعدها ، يصبح الاستمرار الثوري ذروة غير محدودة .

والبطولة الحقيقية هي بطولة جماهير الشعب ، قاعدة الثورة ، وبناة التغيير . اولئك الذين يعطون ، دون أن يسألوا عن ثمن ما أعطوه، انهم أبطال منسيون ، مع أنهم يصنعون المجد والتاريخ .

ففي مقال للكاتبة عام ١٩٧٤ بعنوان « الحرائق » ، تحدثت عن ثورة الكلمات في الارض العربية المحتلة التي تحولت الى نيران في جسم الاحتلال الاسرائيلي ، وقودها شعراء وأدباء ، أثبتوا منذ النكبة وحتى الان أن العروبة أصل ، والتهويد زيف ، منهم عبد الرحيم محمود الذي سقط عام ١٩٤٨ شهيدا في معركة الشجرة ، ومنهم بعدئذ محمود درويش وتوفيق زياد وسميح القاسم . لقد أثارت هذه الحرائق لوعي جديد ، ويوم جديد ، وانتفاضات جديدة .

وفي مقال آخر لها عام ١٩٧٤ بعنوان « المذبحة » تحدثت عن مناضل فلسطيني ، سرب عام ١٩٧٣ رسالة باسم السجناء العرب في سجن شطة الى لجنة الداخلية في الكنيست ، عقب الاعتداء الدرامي الذي قام به السجناء اليهود عليهم ، واتخذ شكل مجزرة مسلحة ، تحت سمع ادارة السجن ومفرزة البوليس .

وكتبت في عام ١٩٧٥ عن وليم نصار من أوائل المناضلين في صفوف الثورة الفلسطينية ، الذي أضرب عن الطعام لسوء المعاملة التي يلقاها في السجن ، فنقل الى زنزانة أخرى ، زيادة في تعذيبه . وتكلمت عن أشعاره البسيطة المتسربة الى الاهل ، التي تكشف عن معاناته ، ويتجلى فيها عزمه واصراره .

ان أساليب البطش والوحشية هذه ، كانت موضوعا لمقال آخر عام ١٩٧٥ : تحدثت فيه عن كتاب « بأم عيني » للمحامية اليهودية فيلسيا لانغر ، الزاخر الامثلة عن الاضطهاد الصهيوني النازل بعرب فلسطين المحتلة .

ورغم كل ذلك فمسيرة النضال والبطولة والتضحية مستمرة ، بل ان وتيرة الثورة في تصاعد ، مما يؤكد أصالتها ، وحتمية انتصارها .

في يوم الأرض عام ١٩٧٦ ، تحدثت المؤلفة عن الفداء ، عن الحرية : عن العلم العربي الذي سقطت الشهيدة تمام عبد الرحمن ستيتية وهي ترفعه ببسالة ، وتسد به الطريق على الجنود الاسرائيليين الذين حاولوا اقتحام منزلها لمطاردة أولادها والطلاب الذين شاركوا في المظاهرات ، وعن الصبي الفلسطيني الذي سأله وزير الدفاع الاسرائيلي

شمعون بيريز لماذا أنت هنا ؟ فأجابه ببلاغة الكلمات وقوة الشجاعــة : « انني هنا لانكم أنتم هنا » ، وعن المطران كبوجي الذي عبر عــن روح نضالية واعية لطبيعة الصراع مع العدو .

وحين وقفت الكاتبة على جسر دامية ، خلال انعقاد مؤتمر وزراء الثقافة العرب الاول في عمان عام ١٩٧٧ ، رأت فيه شاهدا على جريمة المعتدين ، وعلى صمود المقاتلين وحنينهم وعزمهم على العودة .

وفي آذار عام ١٩٨٢ صحبت المؤلفة وفدا نسائيا زار القنيطرة ، وشاهد ماارتكبه الصهاينة من فظائع وجرائم ، ثم انطلقوا الى جباتــا الخشب ، وصعدوا هضبة تطل على مجدل شمس . وعبر المنخفض الذي يفصل بينهم وبين مدينتهم الاسيرة ، كان اللقاء الخالد . نبت أهلنا في مجدل شمس على الاسطحة ، لوحوا بالمناديل والاعلام ، وحملت الريح صدى نشيد وطني انشدوه ، وبعد لحظات بدأت طرقات البلدة تسيل بالناس متجهين الى الطريق المقطوعة بالاسلاك الشائكة ، وعلى طرفي الطريق ارتفعت الاعلام والايدي ، وتردد النشيد ، وعلت الهتافات . ولم يتمكن الاسرائيليون من تفريق مواطني مجدل شمس وعجــزت حرابهم الموجهة الى الصدور ان تفعل شيئا ، بل زادهم تدخلهم اصرارا وتحديا وثباتا ، ولم يعودوا الى بيوتهم الا بعد ان عاد كل من كان في الوفــد .

ومن خلال هذا اللقاء تبرز الكاتبة حقيقة كبرى ، فيها تفاؤل وايمان بالغد الذي تصنعه ارادة الشعب المقهور ، وهي أن أحباءنا في مجدل شمس كانوا كبارا وابطالا ، وان اسرائيل قد تشرب البحر بالاكواب ،

أو تقطع الجبل بسكين ، أو تمحو التاريخ باصبع الاثم ، لكن الكلمة الاخيرة لنا ، ووجودها ذاته رهن ارادتنا .

وفي آذار نفسه من عام ١٩٨٢ ، وخلال انتفاضة الارض المحتلة ، وردا على اساليب اسرائيل القمعية التي فضحت شعارات الديمقراطية التي تتشدق بها ، اعطت الكاتبة جوابا مستمدا من منطق التاريخ ، هو أن ما بني على فاسد فهو فاسد ، وأن القتلة لا يمكن ان يكونوا رجال دولة وبناة نظام ودعاة سلام ، وأننا سنبقى صامدين تقاوم عيوننا المخرز ، الى ان تصلب ارادتنا .

كانت انتفاضة الارض المحتلة وقفة عز ، نقلت المعركة الى داخل اسرائيل ، وهزت أمنها الداخلي ، بعد أن هزت أمن حدودها ، وأثبتت أن النار لا تخمد بالزيت ، وأن آلة الحرب لا تصنع شيئا أمام شعب ينتفض وسينتصر بالكفاح وحده ، فالارادة اقوى ، وحب الوطن اقوى ، وما عداها هباء .

وكما تتجلى البطولة في الافراد وجماهير الشعب ، تتجلى في المدن والاوطان ، ففي عام ١٩٧٤ تحدثت الكاتبة عن القنيطرة ، المدينة البطلة التي عادت من الاسر لتعانق الوطن ، وتحدثت في مقال آخر عن ذكرى الجلاء ، وما يحمله من معاني البطولة والفداء والاستشهاد .

وفي مقالة لها نشرتها « جيش الشعب » في عيد القوات المسلحة ، روت قصة الزناتي خليفة في تغريبة بني هلال ، الذي بنى سياجا من حجارة ضخمة ، ليحمي قصره من الاعداء ، ونام بعدئذ مطمئنا الى أن أحدا لن يستطيع اقتحامه ، لكن أحد ابطال بني هلال ، اقتحم السياج ،

ودخل قصره وقتله ، وقبل أن يموت قال كلمته المشهورة : « وما سياج الدار الا رجالها » . وكذلك كان رجال قواتنا المسلحة سياج الوطن ، وبهم اصبحت سورية الصغيرة كبيرة وقوية ومنيعة .

لكن الذي يحز في النفس ، ويؤلم القلب ، ويطعن الكبرياء ، أن يوجد بيننا من يخون أسئلتنا ، ويخون طموحاتنا ، ويخون قضيتنا ، هؤلاء ، لن نغفر لهم حتى يبرأ جسم هذه الامة من طفح الخيانة . لكن سقوطهم ، مع ذلك ، لن يعيق قافلتنا عن السير .

وكما أكبرت الكاتبة البطولة والابطال ، فانها احتقرت الخيانة والخونة ، وتحدثت عن ذلك في أكثر من مناسبة في كتابها .

ففي ذكرى الطفلة الشهيدة رباب عبد الكريم ، وافتتاح مركز ثقافي باسمها ، آثرت الكلام — في موسم الثقافة هذا ، عن الشهداء الذين قدمهم الخائن ضحية مؤودة للاعداء ، لانهم ماتوا مرتين ، يوم استشهدوا ، ويوم خينوا .

وفي عام ١٩٧٤ كتبت المؤلفة عن سولجنتسين الكاتب السوفييتي الذي باع وطنه ، ووضع نفسه في خدمة الباطل ، ووقف موقفا معاديا للعرب ، مؤيدا للصهيونية ، متعاطفا مع النازية ، كما فعل زخاروف من قبل .

لقد استغلت الدوائر الامبريالية قضيته ، وأظهرته بمظهر العبقري الفذ المضطهد ، وبكت واستبكت على الحرية وحقوق الانسان ، وعلى الفكر والفن ، مما جعل بعض اجهزة الاعلام العربي ، باسم التقييم الموضوعي ، تنحاز اليه ، وتتبناه ، وتدافع عنه .

لقد أصبح ضروريا أن نعيد النظر في علائقنا مع أمثال هؤلاء ، وأن ننطلق في تعاملنا مع الفكر العالمي من مواقع حقنا .

ماذا عن الأدب والشعر والفن ؟ وكيف تنظر المؤلفة الى الادباء والشعراء والفنانين ؟ وما دور الثقافة والفكر ؟ في الحياة ؟ .

في تأبين مسعود غانم في اللاذقية ، تحدثت الكاتبة عن انسان رحل مبكرا تاركا دموع الاهل ، وذكريات الصحب ، ومعارف أخذتها الاجيال ، وثقافة كانت نورا ، ولواء سلبيا كان أحد أبنائه المكافحين من أجل عروبته .

وفي تأبين صدقي اسماعيل عام ١٩٧٢ ، كتبت تقول : الاحياء وحدهم ينتفعون بكنوز الموتى ، واغتنام هذه الكنوز وابقاها كنز المعرفة . فالمعرفة وعي بمصير الانسان والمجتمع والوطن ، ثم هي عمل لأجل الانسان والمجتمع والوطن . والمفكرون والعاملون ، المسهمون في كنز المعرفة ، والمفيدون منه ، هؤلاء في حياتهم ومماتهم ، أجدر بالتكريم . واكرامهم بعد موتهم ــ وهو اكرام لانفسنا في الوقت نفسه ، واسهام في تعميم الثقافة ــ يكون بنشر كنوزهم وابراز أفكارهم ، وهو أمر يحتاج الى الموضوعية في العرض ، والفنية في الاداء ، حتى لا نسيء اليهم .

الحقيقة في المحصلة بسيطة ، والعظام يؤثرونها . وقد كان صدقي اسماعيل بسيطا ميالا الى التعبير الهادىء العذب ، جادا أو ساخرا ، البناء في لذع النقد ، والرصين الرشيق في مجال البحث ، منطلقا في كل ذلك من اساسين قومي واجتماعي يلتقيان على وحدة الامة العربية

وتقدمها ، عبر التحرر الوطني والاجتماعي ، وينزعان في جهر القول بحثا ، وفي دلالة السياق ، رواية أو مسرحية ، الى تغيير ماهو قائم ، واستبداله بالافضل الذي سيقوم .

هكذا يكون تكريم الادباء اذن بنشر افكارهم،أو بانصافهم وتسوية أوضاعهم ، كما ذكرت في مقال لها عام ١٩٧٦ ، بمناسبة وفاة أديبين مبدعين هما عبد الله عبد وجورج سالم .

ولتكريم الادباء وجه آخر : فقد دعت الدول العربية في عام ١٩٧٧ الى انشاء جائزة عربية على غرار جائزة « نوبل » ، واقترحت على كل قطر عربي تخصيص جائزة سنوية محلية لتشجيع الانتاج الادبي والبحث العلمي على شاكلة جائزة « غونكور » الفرنسية .

في ذكرى ليو تولستوي عام ١٩٧٨ ، قالت المؤلفة : من يبني على صخر يبني للبقاء، وتولستوي كان صخرة وبناء معا . كان وعدا وصيحة تقرع باب الحق لتجعله حقا عدلا بين الناس . كان محبــا للحياة والناس والطبيعة ، مبشرا في الارض بعالم افضل قائــم على مبادىء المحبــة والأخلاق . لكنه أخطأ الوسيلة اذ نادى باللاعنف ، حين لا يقابل عنف الظلم والعدوان الا بالعنف ، ولايدفع الموت الا بالتضحية . وقــد حلم بالعالم الفاضل على طريقته ، فكان رائدا ، وكان بذرة في تربــة الثورة ، جاءت الاشتراكية العلمية لقاحا لها .

اعطى تولستوي اعظم وافضل ما كانت تملكه روسيا ، أعمالا أدبية شامخة ، هي أغنى وأثمن مافي التراث الادبي الانساني قاطبة . وانــه لفخر ان يقترن اسم سامي الدروبي باسمه ، فالكاتب مبدع ، والمترجم مبدع ، وحين يجتمعان يصبح الابداع معجزة الكلم .

لقد وجدت الكاتبة في سامي الدروبي ، في كلمة القتها في حمص ، في حفل تكريمي لذكراه ، نموذج الانسان الذي يخوض معركة الفكر ، ويظل يعمل طالما في نفسه قدرة على عطاء ، الى ان يخون الجسد ، وينتهي العمر . فسامي الدروبي لم يمت من علة في القلب ، بل مات من حب الانسانية الكبير ، هذا الذي ملك عليه نفسه ، وأوهى قلبه ، في كفاح طويل ، وعدته فيها براعته واعصابه وكيانه .

كان انسانا ومناضلا ذا أهداف محددة ، نادى امته الى البعث ، وايقظ فكرة الوحدة العربية من بطون الكتب لتكون واقعا بين الناس ، ومد ثورة أمته بالفكر والعمل الى أن سقط جنديا في ساحها ، كما يسقط الشهداء .

في مهرجان الشاعر شفيق المعلوف عام ١٩٧٦ في زحلة ، روت الاديبة قصة فتى عشق أميرة يوما ، فاشترطت أن يكون مهرها ثروة من النجوم ، وقالت له : « من لا تطول يده النجوم عليه الا يتزوج الاميرات » . صار الفتى يخرج كل ليلة الى رابية عالية ، ويبقى ساهرا منتظرا أن ترأف النجوم بحاله فتسقط بين يديه . مر به حكيم فقال له : ان النجم لا يسقط يا بني ، واذا سقط انطفأ فأضحى رمادا . عليك اذا أردت أن تجمع ثروة من النجوم ، أن تقطفها قطفا . عليك أن تبقى ساهرا حتى تموت ، وهذا قدرك ، فأنت لا تستطيع قطف النجوم ، وأنت لا تستطيع الاقلاع عن قطفها ، وستعيش قلقا ، متأرجحا في حبك بين شك ويقين ، وهذا اعمق الحـ [illegible] . قال الفتى : ان يدي لا تطول النجم ، ولكن من قال انني لن أبلغ أن أرتفع اليه ؟ . لسوف أقطف النجوم أيها الحكيم ، وسأتزوج أميرتي .

صار الحكيم يسر بالفتى عاما بعد عام ، حتى نضج الفتى وتجمع لديه بدل النجوم عقد من قصائد • عندئذ قال الحكيم له : اذهب الى أميرتك فقد جمعت مهرها •

ان الشعراء هم قاطفو النجوم ، ومجد فنهم هو الاكبر ، غير أن عليهم في الوصول الى بغيتهم ، أن يسهروا ، أن يشقوا ، أن يصوغوا من نبضات قلوبهم كلمات قصائدهم • وهذا ما فعله شفيق المعلوف حين امتطى متن شيطانه الشعري الى أرض الجن ، فكانت ملحمته عبقر جواز سفر له الى الخلود ، جمع فيها تهاويل الشرق الى ولع الغرب الفلسفي في استقراء الأساطير وما وراءها • وهكذا كانت نجيته روز فرح معلوف اميرته التي قطف لها النجوم •

أما الشاعر القومي خير الدين الزركلي ، فقد رثته المؤلفة في عام ١٩٧٦ في خاطرة بعنوان « موت الشاعر الغريب » • وتحدثت بعدئذ في كلمة القتها في النادي العربي بدمشق في تأبينه ، عن مواقفه القومية أيام العثمانيين ، وسعيه من أجل حرية العرب ، ثم دعوته للكفاح ضد تقسيم البلاد العربية ، وضد المستعمرين الفرنسيين • كان ثمن كفاحه ان حكموا عليه بالاعدام مرتين • ومن فلسطين والاردن والحجاز وأخيرا مصر ، تابع نضاله الشعري ، وطال معه النفي والغربة والحنين ، لكن النفي عابر لانه ابعاد للجسد ، لا للروح ، أما الحنين فأقام مع الشاعر ، الى أن مات غريبا في القاهرة • غير أن الغربة تنتفي بالنسبة لشاعر عاش للعروبة ، وساوى بين أقطارها •

في عام ١٩٧٩ قدمت الكاتبة لديوان الجواهري ، قائلة : اكبر من الخلق سر الخلق الذي لا يدرك ، واعظم من الشعر سر ابداعه • والكلمة

هي التي تصل الارض بالسماء ، وتترجم عنها ولها ، ولهذا ، كل مجد دون الانسان والفن صغير ، انهما كالعين والبصر

وحين نقول الجواهري ، نقول كل هذا ، المعجزة ، والصحـراء ، والكلمة ، والابداع ، والسر الذي لا نبلغ أن نأتي بمثله ، لا بالملك ، ولا بالمال ، أو الجبروت .

فالجواهري مهيب ، عملاق كالاسطورة ، غريب كالخارق مـن الاشياء وكما ذاك فهو سجل لدهره ، وتاريخ يستنطق التاريخ ، ويوقظه على الشفاه ، ويسيره حيا بين الناس .

وفوق ذلك فله خصوصيته ، وهنا المفترق ، انه ببيان بدوي النسج، مجلجل اللفظ ، غني المفردات ، يهدر كأنه السيل ، ويدق كأنه الساقية، ويشف عن رؤى ، يطل بها على ماض عريق ومستقبل أعرض ، استطاع أن يصوغ اشواقنا صورا ، وتطلعاتنا دنى ، وأن يعبر عن أدق وأضخم ما في المشاعر ، دون ان يتخلف عن زمانه بصرا وبصيرة ، ودون أن يتنكب درب الجموع التي تقرع أبواب وحدتها وحريتها واشتراكيتها .

وكان تفرده جرأته في قراع الظلم ، اما تمرده وتفجره فجمل جذوته التي في السبعين ، هي ذاتها في العشرين .

ولأنه تنفس الشعر مع الرضاعة ، واحتفظ دمه بالثورة والكبرياء منذ الطفولة ، كان مرآة لثورة العرب ، وكانت عروق الشعر التي لا تنضب مع العمر نسغا ثوريا في عراقه وامته .

وحين وقفت الكاتبة على قبر الشاعر الفلسطيني أبي سلمى ، وهو يوارى الثرى ، تحدثت عن ثائر سافر الى الموت ، وتقحم في سبيـل

رسالته عنت الطريق ، ولم يشذ في سيرة البطولة عن نهج الفداء ، بل حمل مشعله وسافر الى القضية وعلى اسمها ، لم يرهبه شبح الموت ؛ لأنه مكتوب أن يعطيَ الشهيد دون أن يسأل .

لقد مات أبو سلمى من حب فلسطين ، والمنية في اقصى استطاعتها، لا تقتل سوى الجسد وحده ، أما الاغاني ، أما الكلمات ، أما القضية ، فتبقى حية في تربة فلسطين .

ولئن كانت دمشق ، هي المثوى الاخير لشاعر فلسطين ، فلأن دمشق هي العروبة وجها ولسانا ، هي الارض والمنطلق والدرع والام .

لم يكن دور الفنانين ، في هذه المرحلة من حياتنا ، بأقل من دور الادباء والشعراء .

فيروز كانت على مستوى اعظم الفنانين الملتزمين ، لانها التزمت دائما بقضية امتها ، وغنت للمستقبل ، للنور ، للقدس وفلسطين ، للشام ولبنان والعروبة ، للنصر في تشرين ، وبعثت الامل والثقة ، في مرحلة قاتمة وحاسمة من تاريخنا الراهن .

وحسن علاء الدين (شوشو) كان فنانا كبيرا من فناني الوطن العربي ، بما قدمه من مسرحيات للاطفال ، وعشرات المسرحيات الكوميدية الانتقادية ، وبما قام به من دور بارز في خلق وتطوير الحركة المسرحية في لبنان ، عن طريق « المسرح الوطني » ، وهو المسرح الخاص الذي أنشأه . ففقدت الحركة المسرحية بفقده ركنا من أركانها ،وخسرنا بخسارته انسانا ، كان عطاؤه ترجمانا عن ذواتنا ومشاعرنا ومشاكلنا وآمالنا .

لقد حددت الكاتبة في كتابها معالم الفكر العربي ، وأركان الثقافة العربية ، ودعت الى أن يكونـا منسجمين مـع التطلعات الانسانيـة والحضارية والقومية لانساننا العربي المعاصر • متفاعلين مع الفكـر والثقافة العالمية •

ففي حفلة تكريم أقامه النادي العربي بدمشق عام ١٩٧٦ علـى شرفها ، أشارت الى تاريخه الطويل في كونه مقرا ومنطلقا للفكـر القومي الذي يعتز بقوميته ، ويؤمن بوحدته وأمته ، في غير اسراف أو عصبية ، بل بروح الديمقراطية •

وفي الذكرى الستين لثورة اكتوبر ، وبمناسبة افتتاح معرض الفن التشكيلي في المركز الثقافي السوفييتي بدمشق بعنوان « ثورة اكتوبر الاشتراكية العظمى في أدب شعوب العالم » ، أشادت بدور التاريخ والادب في التفاعل مع ثورة اكتوبر ، وبدور هذه الثورة في دعـم وتأييد الاقطار العربية وقضاياها •

وفي كلمة القتها في افتتاح اسبوع الثقافة السورية في الكويت عام ١٩٨٠ ، انطلقت من الرغبة المشتركة بين البلدين في تحقيق التنسيق والتوحيد الثقافي بينهما ، ومن الحرص على نقل مقررات وزراء الثقافة العرب من التنظير الى التطبيق ، الى أن نبلغ غايتنا في الوحدة الثقافيـة ذات الدور الكبير في صياغة الوجدان العربي •

وفي مؤتمر وزراء الثقافة العرب الاستثنائي الذي عقد في دمشـق عام ١٩٨٠ لمقاومة الغزو الثقافي الصهيوني ، دقت ناقوس الخطر ، ونبهت الى ما يشكله الغزو الثقافي الصهيوني لمصر من خطر على الثقافة العربية

والحضارة العربية والتاريخ العربي ، ودعت الى اتخاذ خطة عربية موحدة لمقاومتـــه .

وفي الندوة الثقافية التي عقدت في صوفيا ، تحدثت عن التجربـــة الثقافية في سوريا ، واكدت ان العملية الثقافية ، باعتبارها بناء فكريا ، تلعب دورا مهما في تكوين الانسان وتقدم المجتمـــع ، وأن الثقافـــة الاشتراكية الوطنية القومية التقدمية الانسانية ، تصوغ وجدان المواطن، وتنمي فيه حب الوطن والمجتمع ، وفكرة العدالة والمسؤولية ، وواجب العمل ، واحترام الانسان ، في حين تروج الثقافة الاستعمارية لافكار لا وطنية ، رجعية ، عنصرية ، متحللة تدعو الى الجريمة والعنف والفردية، والسلوك الاستهلاكي ، وكل ما يجانب النزعة الانسانية في الثقافة . وركزت المؤلفة على أن الاختصاص ، واختصاص الاختصاص ، اصبحا واجبا تعليميا وثقافيا ، بحاجة الى متابعة ، ورصد كل جديد ، لكنه لابد من المرور على الكم وصولا الى الكيف ، ومن العام انتقالا الى الخاص، حتى تكون لنا أرضيتنا الثقافية العريضة ، وتنشأ عندنا تقاليد ثقافية معينـــة .

وتابعت المؤلفـــة تحديد التوجهات الانسانيـــة الحضارية التقدمية للثقافة العربية ، فقالت في ندوة ثقافية في موسكو : ان مفهومنا الثقافي مفهوم صحيح متقدم ، وعلى اساس منه نتتج وننشر ثقافة وطنية قومية تقدمية انسانية ذات توجه اشتراكي ، ونعمل للتبادل الثقافي مع الدول الاخرى ، ايمانا منا أن الثقافة هي الوسيلة الصالحة للتفاهم وانمـــاء المعارف ، ولتحقيق التفاعل بين ثقافتنا العربية والثقافات العالمية ، بقصد تبادل التجارب والخبرات ، والاغناء والاغتناء ، وتأديـــة اسهامنا في الحضارة البشرية .

ودعت المؤلفة في كلمة القتها في اتحاد الكتاب بتونس ، الى أن يدرك الكتاب أن الفكر ثقافة وابداع ، لانه بغير الاصالة والصدق والاجادة والاحاطة ، لا يمكن تقديم فكر ينهض بالمطامح ، ويسهم في التغيير الذي هو معركة الكاتب الاولى . حين لا يقف متفرجا على تخوم قضية عصره ، بل في مركز الصراع منها .

هذه الآراء في الادب والشعر والفن والثقافة ، اغنتها الكاتبة بدراسات تطبيقية موضوعية لبعض الاعمال الادبية والفنية .

ففي دراسة نقدية لمسرحية « احتفال ليلي خاص لدريسدن » تأليف مصطفى الحلاج ، دافعت عن اختياره دريسدن مكانا لمسرحيته ، لان الفنان يؤخذ بهدفه لا بوسيلته الفنية لتحقيقه . والحلاج استطاع أن يخرج بالمسرحية من اطارها المكاني ، الى معنى في الحياة والتاريخ يجاوز الرقعة ويكثف المأساة ، وجاء الحدث المسرحي في صياغة الرؤية السياسية للوقائع التي جرت زمن الحرب العالمية الثانية : مستمدا نسغه من الواقع والفكر ، مما جعل المسرحية التي تشكل في احد وجوهها ، وبعمق انساني ، ادانة للحرب تشكل في الوجه الاخر ادانة لعدوانيه الحرب ، من خلال الحرب ذاتها ، حرب التحرير التي ينهض لها كل الذين وقع عليهم العدوان . وبذلك تأكد مند البداية التماثل بين النازية والصهيونية ، والطابع العدواني لكليهما .

وفي دراسة أخرى تناولت مسرحية « قراءات على شاهدات مقبرة كفر قاسم » لجان ألكسان ، تلك التي شكلت محاولة جريئة على طريق المسرح التسجيلي ، على غرار ما فعل الفرد فرج في « النار والزيتون » ، وبيتر فايس في وحش انغولا وغيرهما .

لقد طرح المؤلف وقائع اجرامية ثابتة ودامغة للصهيونية في كفر قاسم وغيرها ، في اطار وثائقي تسجيلي ، ليكون نموذجا للمسرح السياسي الذي يحفظ للتوتر الشعوري الداخلي المرتبط بقضايا الامة حدته وقوته ، وهذا الامر لا يخرج عن مهمات الادب ، فالدعاية في فنيتها المسرحية ، أدب مسرحي جيد ، كما أكد المسرحيون في ندوة دمشق •

وتناولت في مقال نقدي آخر أزمة الانسان في المجتمع الرأسمالي ، من خلال مسرحية « الرجل الذي صار كلبا » لمؤلفها الارجنتيني أزوالد وراكون •

تتحدث المسرحية عن رجل انهك جسمه الجوع ، وأرهقه التعب والتطواف بحثا عن العمل ، الى ان قادته قدماه الى مصنع قال صاحبه : إنه ليس من شاغر سوى مكان كلب للحراسة • وحين ثبت لصاحب المصنع ان الرجل قادر على النباح وافق على استخدامه • مع الايام بدأ الرجل بسبب هذا الوضع المشوه الذي اضطر اليه يفقد انسانيته ويصير الى كلب في عاداته وسلوكه • لقد كشفت هذه المسرحية عن عمق الجرح الاجرامي الذي تحدثه الحياة الرأسمالية في النفس البشرية ، واكدت على دور المسرح في التوعية السياسية وفي غرس الافكار التقدمية الوطنية الاجتماعية •

ان الكاتبة بدافع من ايمانها بأهمية التفاعل بين المسرح والجمهور، دعت الى فهم هذه العلاقة الجدلية بينهما ـ في كلمتها في المهرجان الثامن للفنون المسرحية الذي اقيم في دمشق عام ١٩٧٩ ـ ودعت الجمهور الى ان يقدر دور المسرح في حياته ، ويقبل عليه • لتنشأ من

ذلك آصرة قوية تربط بين الطرفين ، وتؤدي الى ازدهار الحركة المسرحية لمصلحة الوعي بما هو كائن ، وبما يجب أن يكون ، ولمصلحة التحريض على التغيير ، وتحويله من احساس الى فعل .

ودعت المسرح الى أن يعي مسؤوليته التاريخية هذه ، التي بها يكون أو لا يكون ، وأن يلتزم بقضايا الناس ، ويكرس نفسه للتعبير عنها ، ويحرص على الجمالية المتقدمة التي تحقق تفاعلها مع المضمون المسرحي ، أداء لمهمة المسرح .

رواية يحيى يخلف « نجران تحت الصفر » كانت موضوع دراسة كتبتها عام ١٩٧٥ . تحدثت الرواية عن واقع الشعب اليمني القاسي زمن الامام ، وعن الثورة التي أطاحت بالملكية الفاسدة . رأت الكاتبة أن الرواية عمل فني يمتلك طاقة تعبيرية قادرة على أن تأسر القلب ، وتهز الوجدان ، لأنها خرجت عن اطار زمانها ومكانها لتنسرح على أزمنة وامكنة عربية اخرى .

أما مسرحية « الاشجار تموت واقفة » للكاتب الاسباني اليخاندرو كاسونا فرأت أحداثها تجري من منطلق حتمية انتصار الخير في صراعه مع الشر ، واستعانة الخير أحيانا بما هو شر لمقاومة الشر ، لا حسب المفهوم الميكافيللي ، بل حسب مفهوم العنف لانهاء العنف ، أي استخدام طريقة الخصم للقضاء على شره .

وفي مقالة للاديبة عام ١٩١٦ بعنوان : « ماذا يقول الشعر ؟ وكيف يقول ؟ عالجت موضوع الغموض والوضوح في الشعر . استعرضت حجة أنصار الغموض ، في أن هذا العصر المركب المعقد الذي ينعكس

على الذات بكل مواصفاته الغريبة ، لا يمكن التعبير عنه الا بلغة غريبة مثله ، وبرموز مبهمة ، على القارىء أن يجهد نفسه كي يصل الى فهمها ، ويرتفع الى مستواها الشعري . فهم يلجأون الى الغموض لانه وليد العصر ، ولانه يحقق جمالية الشعر وحداثته .

أما الوضوح فليجعل الشعر تقليديا ، ويفقده حداثته وثوريته ، وينفي منه ذلك الاحساس المتوهج في النفس ، ويقلص أمداء الايحاءات التي يبعثها ، ويحلق بها في أجواء الخيال ، هذا الزاد الضروري للشعر ضرورة الخبز للبشر . انهم اذن يطلبون قارئا حديثا ، يستطيع أن يرقى باحساسه الى مستوى شعرهم ، ليكون بامكانه أن يستوعبه ويحياه .

ترد الكاتبة على أنصار الغموض ، فتنفي الغموض عن الشاعر الحديث ، وخاصة اذا كان يدين بالواقعية ، ويعتقد أن للفن وظيفة اجتماعية ، لان الغموض عندئذ يصبح عقبة بين الشاعر وجمهوره ، وعندما يفقد الشعر قدرتــه على التوصيل ، يفقد واقعيته ووظيفتــه الاجتماعية على السواء .

ومع ايمان الكاتبة « بأن عالم الشعر هو الاخصب ، والاقدر على احتواء العالم في داخله ، ثم اعادة تجسيده رؤى تحمل للانسان القدرة على تفسير العالم جماليا ، والقدرة على النهوض والصمود » . الا أنها ترى أن هذا العالم الشعري الخصب يغدو مجدبا ، اذا هو لجأ عامــدا الى الغموض ، لانه عندئذ لن يكون قادرا على تجسيد العالم في رؤى، وعلى تفسيره جماليا أو فنيا ، ويكف عن كونه محرضا على النهوض والصمود ، لان شرط التحريض هو الفهم ، ومن لا يفهم شيئا لا يستطيع أن يتأثر به ، أو أن ينهض أو يصمد على أساسه .

أما حجتهم في اللحاق بالركب الحضاري ، فانها لا تستقيم مع العودة الى الانفاس المحتضرة لعصر البورجوازية ، بل في تجاوزها الى الافاق التي انفتحت مع عصر الاشتراكية .

ان الغموض الشعري ناشيء أصلا عن غموض الفكرة الشعرية في ذهن الشاعر ، وتشتت الرؤى ، مما يضطره الى رصف الكلمات ، ونثر أجزاء الصورة دون قدرة على جمعها وصياغتها في منطق متماسك ، ومما يجعل الرداءة الشعرية تطفو على السطح ، ويحيل القصيدة غالبا الى معميات ورموز مكررة مملة ، وألفاظ منحوتة في جهد .

ان التقليد الرديء في شعرنا الحديث ، يكاد يكون ظاهرة عامة ، وهذا التقليد يزداد رداءة حين يعمد صاحبه تغطية لرداءته الى الغموض . في حين تكون الحداثة في فهم العصر ، والقدرة على التعبير عن الواقع مهما كان تعبيسا .

ان الاغتراب يصبح مفهوما ، كمنحى أدبي متأزم في المجتمع الرأسمالي ، حيث الافاق مسدودة أمام حل المشاكل القائمة ، وهو يزداد حدة بمقدار ما يزداد العلم والتقنية تطورا ، وبمقدار ما يزداد المجتمع القائم على أساس الملكية الخاصة تعقيدا .

أما عندنا ، فلا مبرر لان تكون أدواتنا في التعبير متساوية مع أدواته ومقلدة لها ، بل لا بد لنا أن تتخذ أدواتنا المنطلقة من فهم طبيعة واقعنا .

ان من يقول بتوافق غموض الشعر مع غموض الحضارة لا يخدمون قضية الشعب ، اذ كيف تكون الثورة بالشعر ، اذا لم يفهمه الشعب ، واذا لم يفهم الشعر نفسه حقيقة الثورة ؟ ودوره المساعف لا الحاسم فيها ؟ .

انه لا يمكن القيام بثورة ثقافية ــ في مثل ظروفنا ــ دون ثورة اجتماعية ووطنية تحررية ؛ ذلك أن ملكية وسائل هذه الثورة هي في يد المجتمع الذي ما زلنا غير قادرين على السيطرة عليه ، وعلى استخدام وسائله لصالح ثورتنا الفكرية . وهنا تبرز أهمية الثقافة في الاسهام في تنمية الفكر الثوري ، وفي مساعدته على أن يمتلك نظرية ثورية ، دونها ليس ثمة ثورة على الاطلاق ، وكي يقوم الشعر بمثل هــذا الدور في التوعية والتحريض لا بد أن يكون مفهوما ممن يتوجه اليهم .

اهتمت الكاتبة أيضا بقضايا الانسان والمجتمع :

تحدثت عــن حب الانسانية وحب الانســان ، وهو أثمن ما في وجودنا ، لانه معنى عالمنا ، وصانعه وبانيه ومبدع آياته الحضارية . هذا الحب عرفته حضارتنا العربية في كل مراحلها .

كما نوهت بالتناقض بين الكلمات الواردة في الاعلان العالمي لحقوق الانسان ، ووقائع حياة الانسان في بعض بقاع عالمنا ، وخاصة فيمــا تمارسة الصهيونية ضد شعبنا العربي الفلسطيني . وتكلمت عن حتمية انتصار الحق والعدل والخير مهما طال الزمن ، وامتد ليل الظلم .

ودعت المرأة العربية لمتابعة نضالها ، ليس لانقاذ عنقها كما كان مغزى نضالها في الماضي ، ولكن لتكون لها حقوقها . وطريقها الى ذلك العلم والعمــل .

وتناولت دور الشباب في الحرب والسلم ، باعتبارهم الاقدر على النهوض بالاعباء والمهمات ، ومواجهــة الصعاب وتذليلها ، وتقديــم التضحيات ، وتحقيق الامال ؛ لانهم القوة الحية الناشطة المبدعــة ، الجديرة بحمل روح العصر ومسؤولياته ، واستيعاب علومه ومنجزاته ، وتطويرها ، وتحويلها من نظريات في الكتب الى حقائق في الواقع .

الشباب هم عنوان الحاضر ، أما الاطفال عنوان المستقبل ، فقالت في كلمة ألقتها في ندوة صوفيا الخاصة بالطفولة والسلام : انهم مهددون بالسياسة الحربية العدوانية المنافية لروح ميثاق الامم وقضية السلام العالمي ، التي تنعكس عليهم بالدرجة الاولى ، سواء في البلاد النامية أو في البلاد الصناعية • فالاطفال يعيشون حالة مأسوية ، وخاصة الاطفال الفلسطينيون ، ولهذا لا بد من عمل جماعي لتحسين حياتهم وحمايتهم من الفقر والجوع والمرض والاوبئة والكوارث والحرب العدوانية ، لكي يربوا بروح التفاهم والصداقة بين الشعوب ، في ظل سلام عادل وارف •

وتحدثت الكاتبة في أماكن كثيرة من كتابها ، وفي مناسبات متعددة ، عن المكتشفات والآثار ؛ وعن التراث والعلوم العربية والفنون الشعبية ؛ وربطت ذلك بالاصالة الحضارية للامة العربية التي تمتد جذورها راسخة في التاريخ الانساني عبر العصور •

ولم تشغلها مهماتها الثقافية عن تسجيل خواطر ذاتية رفدت تجارب الحياة بكثير من الخبرات والنظرات الانسانية الاخلاقية التي تشف عن مشاعر رقيقة ، ونفس مرهفة ، ووعي متكامل •

وبعد •• لقد جلت مرايا العطار كثيرا من صور الحياة ، وأضاءت ملامحها ، وارتادت آفاقها ، واستكنهت معالمها ، وأجابت عن أسئلة مهمة تشغل بال المثقفين ، وتهم الناس ، في رؤية صادقة لآمالهم ، واعية لاحلامهم ، منسجمة مع تطلعاتهم لبناء مجتمع عربي تقدمي متحضر ، معتز بالتاريخ ، متشوف للمستقبل •

ان كتابها « أسئلة الحياة » يحتل مركزه البارز في أدبنا العربي المعاصر ، ويكشف عن أديبة بارعة متمكنة من فنون الادب وأصوله

وقواعده ، يرقى أسلوبها المتميز الى مستوى الشعر في وهجه وتألقه وابداعــه • حيث بدت الكاتبة قادرة على تطويــع اللفظ ، والعزف بالكلمات ، ورسم الصور ، وجلاء المعاني • وحيث جاءت موضوعاتها المتنوعة لتنم عــن شخصية ذات نظرات عميقة في الحيــاة والكون والانسان ، وذات خبرات وتجارب ، تغني التجارب والخبرات لــدى الانسان العربي المعاصر ، ولا غرابة ، فهي ذات أصالة ممتدة جذورها في أعماق تراب الوطن ، وذات طموحات ترتفع بالانسان الى الذورة في القمم ، وذات ايمان بالوطن والقوميــة والغد العربي ، والمستقبل الافضل للانسانية •

ويمتاز كتابها « أسئلة الحياة » عن كتابها « مفكرة الايام » الذي صدر في العام نفسه ١٩٨٢ عن وزارة الثقافة أيضا ، في أن « مفكرة الايام » أشبه بمذكرات شخصية ، يضم مقالات وخواطر ذاتية ، هي ألصق بنفس الكاتبة ومشاعرها ونبضات قلبها • أما « أسئلة الحياة » فهو ألصق بالحياة العامة وقضايا الامة ومشاكل العالم •

وتبرز قيمته في كونه صادرا عن أديبة واعية ، لها باع طويل في ميدان الثقافة في هذا القطر ، خبرت مزاياهــا ، وعرفت أســرارها ، وكشفت معاناتها • وجاء في وقت هي فيه على رأس المؤسسة الثقافية ، تقوم بدور شبيه بالدور الذي لعبه ألبير كامو في فرنسا في وقت سابق ، مما جعل كتابها أقدر على كشف السياسة الثقافية في سورية ، ورســم البرامج الثقافية ، والعمل على تطويرها ، من منطلق الوعي والخبرة والمعاناة ، ومن موقع المسؤولية الثقافية •

مضمون الهزيمة في الشعر العربي المعاصر

صالح الرزوق

ان الفصل بين مشروع الحداثة الشعرية العربية وموضوعة الهزيمة عمل باطل ، لا تقره الحقيقة ولا الشواهد التي بين ايدينا . فقد بدأ مشوار الحداثة الشعرية بقصيدة (كوليرا) لنازك الملائكة التي نذرت نفسها لكشف مواطن البؤس والوباء والموات بنغمة رومانسية حزينة متعثرة . ثم تعمق السياب والبياتي في حديث الهزيمة الروحية مرة والهزيمة الحضارية مرة اخرى .

وقبل هؤلاء جميعا ركز جبران على مقولة النبي الفادي والمسيح المخلص ، مشيرا وبقوة الى الهزائم الاخلاقية التي لحقت بالمجتمع وأعادت تكوينه على اسس من الفساد والتدهور والانهيار .

ولنقلب صفحات الخطاب العربي المعاصر . سوف نراه داعية الى النهضة والتحرر والاستقلال والبناء(**) .

لقد رفعت مجلة شعر صوتها منذ عددها الاول ، بلسان صاحبها يوسف الخال ، مدشنة عهدا من الهجاء لواقع الحال الثقافية .

وجابلتها مجلة الاداب في تقريظ الاطروحة القومية الوجودية التي تبحث عن موقع لها خارج زمن التقلص والانكماش الحضاري ، مطلقة تساؤلات في غاية العمق والاهمية : ؟ أين نحن من تاريخ المنطقة وتراثها ووعائها المعرفي ؟ .

وعلى الطرف النقيض تماما تألقت مجلة (الثقافة الوطنية) في قيادة معركة الفكر الوطني التقدمي ضد البؤس والتخلف من الوجهين الاجتماعي والسياسي .

ان اجمل قصائد الحداثة الشعرية هي المراثي . وأصدق برهانها وأكثرها اقناعا برهة الهزيمة . وفي مجموعة ضخمة من الاشعار الذكية الجميلة ترقد روح مجنونة تسعى الى تفتيت الواقع وتدميره واحراقه وادانته . يدل على ذلك الصخب اللوني (عند أدونيس ومحمود درويش ومحمد عمران) وفوران العواطف الشريرة التي تعبر عن نفسها بالمفردات التالية (الحرب ، الموت ، الدم ، النار ، الوباء الخ ، الخ . . .) .

(*) تستفيد هذه الدراسة من بعض اللاحظات التي كنت سجلتها في مقالتي المنشورة في مجلة المسيرة البيروتية ـ العدد الثامن ـ بعنوان (مضمون الهزيمة في الشعر العربي المعاصر ـ محمد عمران نموذجا) .

(**) وما كانت تطلق هذه الدعوات لولا الاحساس العام باختناق الزمن العربي الحديث .

هل نؤاخذ شعراءنا لتواصلهم مع الهزيمة ؟.

هذا السؤال الذي راوغنا طويلا في الاجابة عليه ، لا يحتمل جوابه التردد . فاليمين العربي يحلم بالماضي الذي تثلمت سيوفه وتكسرت رماحه . واليسار يتراجع في الشمال الافريقي ، وهو المرشح لان يكون نافذته على البحر والمستقبل . والنظرية القومية تصطدم بصخرة التفتيت المستمر الى كيانات أصغر وأقاليم متنازعة .

خليل حاوي ينتحر في بيروت ، وعبد الوهاب البياتي يرثيه فيقول :

صارت بيروت ويافا
جرحا عربيا في مدن الابداع
منذورا للحب
ومسكونا بالنار (١) .

ويضيف اخيرا على استحياء معبرا عن أصول ثورية تقدمية : صارت عشتار .

وكانت الطبيعة ومفرداتها هي القاموس المحبب الى قلب الشاعر . بذبولها ويباسها يعبر عن الهزيمة ، وباخضرارها يذيع حديث الفرح والخصب والحياة . غير أن فصل اليباس كان أطول .

وقد دخلت العناصر التالية في تركيب الطبيعة المعاصرة :

١ ـ الصحراء ورموزها . مستمدة من الثقافة التقليدية ، من الاصول .

٢ ـ الغابة والبحر . رمز القاع الافرو آسيوي للثقافة العربية .

---

(١) قصيدة مرثية الى خليل حاوي ـ مجلة الفكر العربي المعاصر ـ العدد ٢٦ ص ٩٦ .

٣ - الآلة . وتلعب دور المدمر والمفتت لنقاوة الصحراء وخضرة الغابة . من هذه النافذة تهيب الرياح الاورو امريكية محاولة تنفيذ برامجها في الغزو الثقافي او الاستعمار الابيض .

ان ارتباط الثورة الصناعية بتصدير الاستعمار القديم الى آسيا وافريقيا ، قد اوقع مشروع الحداثة العربي في خلط غير مقصود بين الآلة والاستعمار . اما الفرض المقصود فهو ، بدون شك ، تكريس روح البداوة والحضارة المائية ، لتدمير المدينة العربية الحديثة التي بدأت في التشكل . فنشوء المدن ، باعتبارها حاضرات ثقافية وصناعية ، مثل القاهرة وبيروت وبغداد ودمشق خطر على نجاح الخطوات السايكس - بيكوية (نسبة الى سايكس بيكو) . ففي المدن تقام المطابع وتبنى المصانع ، وفيها تتكون الطلائع المتنورة والطبقة العاملة . وهذا تهديد مباشر وصريح لسياسة الوصاية الاستعمارية . وأرى ان حل سوء التفاهم القائم بين الطبيعة والآلة مرهون بابتعاد الحداثة الشعرية عن جذورها الاورو امريكية التي يهمها ان تدعم وجهة الخلاف بين الطرفين . انه بامكان الآلة ان تتصالح مع الطبيعة حين تخدمها او حين تحد من نزواتها المدمرة .

وبظني أن قراءة القصيدة العربية المعاصرة من هذه الزاوية ، تسهل معرفة النص ، وتسهل معرفة القاع الثقافية والايديولوجية للنص .

سليم بركات في الجمهرات

اذا كان جيشان الطبيعة قد عبر عن جيشان العاطفة الشعرية عند جماعات مهمة عبرت تاريخ الشعر العربي الحديث وعلى رأسها جماعة أبولو ، فان منهج القول الشعري عند سليم بركات (لا سيما في الجمهرات) يحرم الطبيعة من دلالاتها العاطفية ، ويركب على صورها ورموزها مضخة فكرية تجر المعنى من بين الصور والرموز جرا . وهذا

هو مفتاح معجمه اللغوي . ان لغة سليم بركات مؤلفة من مفردات القاموس الذهني لتجربته الشعرية الواعية . فابتعد عن عفوية الطبيعة ، وعارض سهولتها بالصور المركبة ، كما انه عارض فطريتها بالصياغة الذهنية . لم تعد الكتابة بين يديه بوحا شعريا ، بل اصبحت صناعة ونقشا وزخرفة بالكلمات .

لقد اراد سليم بركات ان يمرر الحركة الذهنية من وراء الصور الساكنة ، لذلك تحدث عن الواقع وعصابيته بلغة النبات والصحارى والبراكين الخامدة . وحاول الابتعاد عن الصرخة العاطفية الوجدانية التي شقت سماء الحرف العربي في أدبيات جبران والشابي والياس ابي شبكة . فالمشاهد المائية التي قلما ترددت في صفحات الجمهرات ، لم تتحدث بلغة البحر العاصف والامواج المتلاطمة ، واكتفت بالاشارة الى الينابيع الجافة تارة والى الجداول تارة اخرى . وهذه مصادر مائية غير فوارة .

انعدمت ايضا الايقاعات الطرية المخصبة ، وحلت محلها ايقاعات البوادي التي تنوء بأحماليا الرملية . وهذا تفتيت عنيف للبرهة الخصيبة من الجسد والروح . تشويه للطبيعة الطرية الحية التي سوف تتعرض للقتل والتدمير بواسطة الآلات الزراعية ومفردات المجتمع الزراعي .

هل نقول ان لا علاقة لسليم بركات بالشمر الذي شاع انه داعية اليه ؟ الحقيقة لسنا نحن الذين نقول . فمفردات المجتمع الزراعي التي تتكرر بصورة فاضحة مثل (المنجل ، السوط ، الفؤوس ، المحاريث ، البذور ...) تعمل على تجاوز العصور الرعوية وانهاء مرحلة الارتباط السري بالام لصالح تمايز الانا والعالم .

ان الطبيعة في الجمهرات مرآة المجتمع وليست هي امتداد (أنا) الشاعر . وبهذه الصورة يمكن ان نفهم كيف لم تحرم الطبيعة على نفسها انتقاد الشاعر ، وكيف لم يحرم الشاعر على نفسه انتقاد المجتمع ..

ففي مستهل القصيدة ترثي الطبيعة وجدان الشاعر المعطوب قائلة :

هذي خطاي على مدى بهو من الصلصال يدخل كل ميعاد
اليه مضرجا بعوبله ، انا المســاء
أنا المســاء
من قال ما عادت جيادي كالجياد ؟
من قال كانت طعنة وافقت اذ هتفت وصيفات الرماد
فرأيت ان العائدين الي لم يصلوا الي ؟ ص ٥

في الخاتمة يخاطب الشـاعر اناه مستثيرا همتـه ومؤججـا نار الحماسة فيه بقوله :

هيا ايها المستفحل
الاعزل الا من بوق لنفيرك الاخير ، هيا ايقظ
الظلام ، وقل :
عم مساء ايها الكوكب الاخير
عمي مساء أيتها البطولة ص ١١٦ ــ ١١٧ .

وبما أن الهزيمة والعطب والتخلف هي موضوعات القصيدة ، فالشاعر يلتقط العناصر الشريرة مـن الطبيعة بأحاسيسـه السمعيـة والبصريـة ليرسمها وبتعبير برادين انه يحـدث حساسية تصويرية من الحساسية الانفعالية .

السمع	حساسية	المخيلة	حساسية
الرؤيا	انفعالية		تصويرية .

هذا البيان التصويري والتضاد الفكري ، لابد الا ان يعبر عن مجتمع طبقي مقونن ، ابتعد بمسافة طويلة عن نظام المرعى بكل مافيه من خضوع مطلق للزعيم الفرد الذي يستمد هيبته من الجذور العائلية .

وفي حال دراسة جمهرات سليم بركات بالمقارنة مع نشيد الانشاد الذي ابتدعه خيال الرعاة ، سوف نضع أيدينا على نمطين من انماط القول الشعري .

١ ـ ففي مجال البرهة الشعرية يعقد النشيد حوارية عذبة جميلة بين الذكورة والأنوثة . بينما يصارع سليم بركات في الجمهرات ما لحق به وبالطبيعة من عقم وقحط .

٢ ـ في مجال التصوير والترميز . بقدر ما يبدو بركات منفصلا وغريبا عما يجري حوله ، الى درجة يشطر فيها الى نحت الصوورواصطناع الرموز ؛ يبدو طرفا الحوار في النشيد مدموجين في البيئة ، وكانهما بعض عناصرها كالاشجار والانهار والغيوم والاعشاب .

تقول الانثى في بداية الاصحاح الثاني : انا نرجس شارون سوسنة الاودية . ولا يخطر لها ان تصف نفسها بغير مفردات الطبيعة الزاهية المغنية الخصيبة .

ويقول الذكر عنها : ها انت جميلة يا حبيبتي . ها انت جميلة . عيناك حمامتان من تحت نقابك . شعرك كقطيع معز رابض على جلعاد . اسنانك كقطيع الجزائر الصادرة من الغسل اللواتي كل واحدة متئم فيهن عقيم ـ الاصحاح الرابع ـ (ثمة اذن ، في تحتانية النص ، مطابقة بين المراة والطبيعة ، ولا تتوقف هذه المطابقة على ان المراة والطبيعة سيان من حيث هما وعد بالسعادة ، بل هي تتعدى الى ان المراة مصدر خصوبة، كالطبيعة سواء بسواء . ولهذا تكثر في النشيد الالفاظ والعبارات الدالة على التفتح والازهرار) .(٢)

(٢) مقالة ما الشعر العظيم ليوسف اليوسف ـ مجلة المعرفة الدمشقية عدد ١٨٢ .

على عكس الجمهرات . في لوحات عنيفة من الدمار واليباس وصورة مجسمة للخيبة والشقاء . تغيب منها المرأة عنصر السعادة والخصوبة، بدلا عنها ايقاع الدم والرماد .

١ ـ وافرد رياحك في مهب دم ص ٧

٢ ـ وانهض قليلا ، ناظرا من امسك الصلصال

صوب غد تر الدم (انه دمك ـ الداخل) ص ٧

٣ ـ أيها الترجمان

كل آت دم ص ٥٨

٤ ـ اطبقت اهدابي على حلم ،

وسرحت العذوبة والرماد ص ٦ .

واعتقد ان الجمهرات مذكرات وجدانية مخصصة لهجاء الذات والموضوع في ظل مجتمع حزيران ٦٧ ، وفيها كثير من آثار النظرية القومية الوجودية كما طرحتها جماعة (الاداب) . ولولا مغامرتها اللغوية ـ التخييلية لقلت انها صياغة شعرية لرواية مطاع صفدي (جيل القدر).

٢ ـ في مجال نظام الاشارة الشعرية يضع سليم بركات امام مجتمعه المغلق نافذة خلاص وحيدة هي الحرب . ويشير الى ذلك صراحة بقوله :

لا يعرف أحد أحدا الا حين تصطف الابواق

حول رمال الحلبة ، ويصعد النفير الارجواني

الى الرئة الحية : هاك ايها الكوكب الاخير ،

هاك ، اشهد الكائن دون قناع في الحلبة ص ٩١ .

ولا نقرا شيئا عن الحرب في نشيد الانشاد لأن مضمونه الخصيبي يشير الى وعد دائم بالبناء والمحبة .

لقد اراد سليم بركات ان يكون شكل قصيدته مضمونها ايضا . فرسم صورة واضحة لمجتمع من الحيوانات والنباتات الزراعية ، ولم يضم اليها الايائل والظباء والنوق ، احياء النمط الرعوي . فتاريخ الزراعة مرتبط بتاريخ الاقطاع ونشوء طبقة الرقيق وظهور حالات الاغتراب وأمراض الشيزوفرانيا . ولعل الجمهرات نجحت الى حد بعيد في تغريب القارىء عنها وعن مجتمعها ، ولكنها في الوقت نفسه اظهرت ذاتياكمغامرة شعرية مرتبطة بمشروع حداثي متطرف غريب عن الاطار العام لنداءات الحداثة ، وغريب عن الاطار العام للقول الشعري المعاصر .

ان هذا التفرد يسوق قصيدة جريئة مثل الجمهرات الى الاختناق بالعزلة . ولا يحق لحساسيتها الشعرية ان تدعي المستقبلية ، او ان تحلم بتواصل مستقبلي مع قارىء الشعر . لان الافراط في الشيء تفريط به . والافراط في الحداثة تفريط بها .

لقد صنعت المغامرات الشكلانية المتطرفة التي سادت فترة طويلة من تاريخ الادب العربي مقبرة للشعر . ولا اعتقد اننا بحاجة للعودة الى الخطاب البياني والبديعي . يجب ان يبقى البيان والبديع في حدود الشعر .

وان في قصيدة سليم بركات (الجمهرات) كثير من الشعرية الفنائية الضائعة في زحمة التجريب والتصنيع . وفيها كثير من الصور والاخيلة المبتكرة لكنها غائبة في عتمة لغوية واشارية ، وكان الطبيعة الشعرية في الجمهرات لا يكفيها ارهاب ادوات الزراعة لتسلط عليها ارهاب البيان والبديع .

محمد عمران بين الازرق والاحمر

ان الطبيعة التي يرسمها محمد عمران متوازنة . فهي قلب رومانسي طاهر ، وتمثال كلاسيكي يجسد الابعاد النموذجية للجمال الاستاطيقي ، ومجتمع واقعي فيه صراع الطبقات والافكار والالوان .

لذلك فالطبيعة التي يرسمها محمد عمران تخرج عن كونها مجرد لوحة وتصبح بيئة تحتضن هواجس واحلام الزمن اللغوي الحاضر . ان المغامرة الشعرية التي يخوض محمد عمران غمارها تتجسد اكثر ما تتجسد في (الدخول في شعب بوان) و (كتاب الملاجة) و (قصيدة الطين) . حيث تعالج كل قصيدة منها ـ وبروحها الخاصة ـ التاريخ والوجدان . علما ان (الدخول ..) تعتبر قصيدة تاريخية بحق ، تعرض الزمن العربي بدءا من لحظة الهزيمة . معممة هذه اللحظة او البرهة الشعرية على فترات التمزق والانهيار . لذلك نقرأ في (الدخول.) قصتنا مع الاستعمار القديم والجديد ، حكايتنا مع كسرى وهولاكو واسرائيل . فالهزيمة برهة وجدانية واحد موزعة على احقاب تاريخية متباعدة تخللتها عهود انبعاث ونهوض . بينما تتضاءل هذه المسحة التاريخية الملحمية في (كتاب الملاجة) و (قصيدة الطين) لصالح ملحمة الوجدان الانساني .

وحتى لا نغرق في الوصف على حساب التحليل ، يجب ان نفهم معنى بعض المفردات التي يتعامل معها محمد عمران بشكل دائم وهي : الحزن ، الاسطورة ، المرأة ، الماء .

١ ـ الحزن :

قال بعضهم في الحكمة : لو كان الفقر رجلاً لقتلته . محمد عمران يقول : لو ان الحزن رجل لقتلته .

ان احزان محمد عمران ليست نابعة من هم مادي ثابت كالفقر مثلا . فهو يتقلب على جمرات قلق حزين . يعطي معاناته بعدا وجوديا وكونيا .

٢ ـ الاسطورة :

يعتبر ماكس مولر الاسطورة (انحرافات لغوية مستمدة من عملية تجسيد الظواهر الطبيعية) . ويربطها فريزر بطقوس الخصب وبالدورة

الطبيعية للميلاد والموت والبعث . لكن اسطورة محمد عمران تتحرك خارج الاطارين السابقين ، بعدما تتقاطع معهما . وذلك لانها تهتم اول ما تهتم بالوعي الفني ، بعده تنتقل الى الوعي الفلسفي . واعتقد ان الشعر هو كذلك . يبدأ بالمتعة وينتهي بالمعرفة .

ولنفهم اسطورة محمد عمران علينا اولا ان لا نقراها من احـدى الزاويتين المعروفتين للاساطير (التفسير والتبرير) . انه يكتب اسطورة تخلق العالم من جديد . وهذا يسهل عليه ممارسة قيمه ومبادئه بدون الخضوع لرغبات الامراء والملوك والالهة الذين تضج بهم أساطير الميثولوجيا اليونانية وحكايات التراث الشعبي العربي ، الشفهي منه والمكتوب .

اذ حين يتعامل الوجدان الانساني مع تلك الطواطم ، لا يملك الجراة للمعارضة أو الانتقاد ، ويضطر الـى ابتلاع جرعة اللاشعور الجمعـي الخانع لاشراف الاقوى . ولئن وجدنا هذا المنلق في (اغان على جدار جليدي) أولى مجموعات محمد عمران الشعرية ، فانه يتقلص في المجموعة الثانية (الجوع والضيف) ، ويغيب تماما في القصائد المتبقية .

دعونا نقسم تاريخ محمد عمران الفني الى شريحتين :

آ ــ الهزيمة (اغان على جدار جليدي ـ الجوع والضيف) .

ب ــ النهوض (مرفأ الذاكرة الجديدة ـ الدخول في شعب بوان ـ كتاب الملاجة ، انا الذي رايت ، قصيدة الطين) .

شريحة الهزيمة هي نغمة البوار والرجال الجوف بتعبير اليوت . ابطالها اشبه بكورس بكاء في تراجيديا يونانية ، منهم شاهين الذي مات في الجبال وحيدا ، والامير دياب والحسن الهلالي اللذين هزما على يـد الزناتـي .

وفي بادىء الامر كان محمد عمران طرح شخصية (شاهين) على انها نموذج البطل المخلص ، وكانه يتحدث عن عصر النبوة الذي يحقق بالمعجزة

مالم يتحقق بالمعاناة . لكنه في مجموعته التالية التي ركزت على معنى ومضمون (الهزيمة) ايضا ، يدين الهرم الاجتماعي السائد ، ويضع مفاتيح الحل في ايدي الاجيال الجديدة (الايتام) . فيختتم مراثيه الاربعة بنشيد الايتام الذي يقول :

ونحن ايتام هذا العصر ، نلعنه
ندق اعناق آباء لنا سقطوا
نقول : يا أرضنا الثكلى ، ابصقي لها
عليهــم ،
واحرقي اكفانهم ،
وخــذي
تاريخ خزيهم الملعون .

وهذا الموقف يصبح لاحقا (في المجموعات الشعرية التالية) نبوءة بالخلاص ، وتبشيرا بالجنة والسعادة . اذ يخلع محمد عمران من يديه قفاز الحكاية الشعبية ، ويرتدي ثوب الميثولوجيا الانسانية ، ليكتب سفر التكوين الذي ابطاله هم : الاجيال الصاعدة والاحلام والمستقبل .

٣ ــ المــرأة :

اذا صنعنا سلما للاولويات عند محمد عمران تتربع المرأة على الدرجة الاولى . اليست هي امنا الارض ؟ (جئني بالارض امرأة عذراء) ص ١١١ .

اليست هي تمام دورة الخصب ؟ (قلبي كان قميصا لا يستر الا عورة وجهي/صار عباءة/يلتف بها اثنان) ص ٧٢ .

ان المرأة من غير مواربة ، مرادفة للمعاني الخصيبة : الطبيعة الحرة، السعادة ، الارض العذراء ، التفتح ، الاثمار . . . على النحو الذي رأيناه في (نشيد الانشاد) . وربما كانت المفردات التي تطابق ما بين المرأة

والطبيعة عند عمران تعود بأصولها الثقافية الى النشيد بالذات . وفي حالة (الدخول . .) ارى ان الشكل الحواري الدرامي لا يخلو من رائحة النشيد ايضا .

٤ ــ الماء :

في الفلسفة الاسلامية الماء أصل كل شيء حي . وقبل ذلك بكثير قتل ابسو على يدي آيا ليصبح اله الماء العذب كما ورد في سفر التكوين البابلي .

على ان الماء في اسطورة محمد عمران (لا لون له ، ولا طعم ، ولا رائحة) ص ٣٣ الا اذا التحمت المياه الراكدة بجنون الرياح فولدت البحر . من هنا تنبع الزرقة التي سوف تطهرنا من آثام اللون الاحمر (النار والدم) .

يقول : نحن جئناك عراة

يا إله البحر خذنا . . ص ١٠٤

أو : ابانا الجسد الساكن عرى البحر

أدخلنا ملكوتك . ص ١١٩

وما تقدم تمهيد لصيحته المجنونة والمتشوفة جدا (هاجسدي بحر) ص ١٠٥ وكانه يقول بهدوء وحنان :

وكانت البحار

تفاحة اقضمها ،

وكانت الامطار

صفصافة . ص ٦٣

اسطورة التكوين :

اتصور ان محمد عمران حين باشر كتابة (الدخول . .) كان في حالة طيران حر مع الطبيعة ونشيد الانشاد . فقصيدته هذه ليست نسخة اخرى من النشيد ، ولكنها عودة الى جذوره الوجدانية والثقافية التي ترجع الى عهد بعيد من النقاء والطفولة الانسانية ، كادت تختنق في هذا (العصر الربوي) .

ومن يقرأ (الدخول الثالث ــ الحب ص ٥١) يذهله الحوار العذب السهل الذي يكتبه محمد عمران . اذ تتألق برهتا الذكورة والانوثة ، فتغني الاحاسيس والافكار ، اكثر مما تتحدث وتقول وتصور .

وهذه سمة عامة للدخولات الخمس :

- **الدخول الاول (بوان)**
- **الدخول الثاني (المجيء من الماء) .**
- **الدخول الثالث (الحب) .**
- **الدخول الرابع (طيبة) .**
- **الدخول الخامس (البحر) .**

* الدخول الاول : بوان نغمة بائدة وصلاة استسقاء . ولم يكن اختيار بوان ــ المتنبي امرا عابرا غير ذي دلالة . فالمتنبي حسب رأي صدقي اسماعيل صورة التمزق الدفين والفتوة الصارخة .(٣) وهو يداعب حس البطولة في كل انسان يعاني الشعور بالانهيار . (٤) لقد كان في قرارة المتنبي ايمان عميق بأن الالم والقلق سبيلان مشروعان من اجل العظمة(٥) . وان

(٣) العرب وتجربة المأساة ــ المجلد الاول ــ ص ٢٤٢ .

(٤) المرجع السابق ص ٢٤٣ .

(٥) تجربة المتنبي ، المجلد الاول من مؤلفات صدقي اسماعيل ــ ص ٢٨٨ .

فشل واحزان الرجل العظيم ، الانسان الحق ؛ جبارة كنفسه(٦) هنا لن ننسى ان الالم ثمن رائع للمجد ؛ والجهلة والجبناء وحدهم من ينعم بمسراته الحقيرة(٧) .

اذا كان (بوان ــ الدخول الاول ؛ سبيلا الى المخاض ثم الولادة . وكان محمد عمران يقرأ التاريخ من ومضات الطبيعة في دورتها الخالدة : الولادة والدمار (وبوان قافية الارض/ضمير في خبزها الوحشي/وبوان صندوق دنيا ، ص ١٤ . ليقول في النتيجة : ان الانبعاث ممكن ومحتم .

في انتظاري الزنابق والعشب والاغنيات
في انتظاري قميص الحياة
في انتظاري المطـر ...

الدخول الثاني : المجيء من الماء لمسيم المأساة . نقلة من عذابات الجوهر المدمر الى جحيم القضية . وقد انقذ الشاعر محمد عمران بهذه النقلة قصيدته من التبدد والضياع في غمار بوح اناني فرداني . وكانت ادائه الفنية طيعة بين يديه فساعدته في تحرير الايقاع من لغة المتنبي ، بالمعنى الوجداني لا القاموسي) ، واستخدام لغة نضالية معاصرة قرانانا في اشعار نيرودا واراغون ولوركا (بالمعنى الوجداني ايضا) . وهو يخبرنا بذلك اخبارا فيقول :

ثم غسلت أشعاري
بمـاء الشمس ،
ثم نشرتها في جبهة النار .

وقبل ان يختتم الدخول الثاني يصرح بعذاباته وهمومه الجديدة . فيقـول :

---

(٧٦) المرجع السابق ص ٢٨٩ .

ولدت في رومـا
حملـت سلاسلي ،
شيدت اهرامات مصر ، رفعتها حجرا
علـى قلبـي
دخلت مقاصر النبلاء في فرساي
كنت على موائد عهرهم جسدا حريريا ،
نفيت مـع الجيـاع ،
قتلت في بغـداد
مـت ،
ولم ازل حيا ... (٤٧ و ٤٨) .

الدخولان الثالث والرابع : نعم لم يزل حيا . والحياة لم تعلمه الا شيئا واحدا هو الحب ، مثلما علمت اراغون شيئا واحدا هو الحب .

وهكذا يبتعد محمد عمران كلية عن تجربة المتنبي منذ الدخول الثالث. لكن لا يخطرن في بال احد انه نسي ومحى آثارها الى الابد . انه عرف طريق الخلاص فحسب ، فبالحب امتلك الخلود .

يقول : **ان دورة الحياة**
لا تبتدي باثنين
لا تنتهي باثنين
يقول : نحن حبتا مطر
تلملمان حبتين من غبار
من درب أعين الصفار
يعرف العراف ، أننا نحيا بمن يجيء

يقول : **ان شجر الحياة**
مبارك . واننا ثمر
وان دور الفصول
تجدد الثمر (ص ٧٠ و ٧١) .

وهذه الحكمة تدفعه ليغني بصوت مرتفع (نحن هنا : في غبطة الشمس) ص ٧٤ ، وليردد مع ناظم حكمت (عصري لا يخيفني) ص ٧٧ . من هنا يبدأ الدخول الرابع الى (طيبة ؛ حيث يهمس بكلمة السر (انسجي الراية مريانا) اشارة لتفجير الثورة او (عرس الدم) بتعبير لوركا .

الدخول الخامس : يستنهض (الدخول الخامس ـ البحر) الامة من سقطتها . يدعوها الى غسل هزائمها ورمادها في امواج البحر النظيفة الطاهرة .

جسدي ينهض من نوم الحجر
اخلعي ثوبك يا ارض كآباتي ، اتبعي وقع
خطا قلبي على درب الرياح العاصفة .

ويودع الشاعر هذا الدخول امكانياته النهائية كلها ، ويوليها شيئا من العناية التخييلية ، لتكون نهاية الدورة الطبيعية قوية ومؤثرة ترقى الى خطورة الانبعاث ، عندما تخرج البشرية الحزينة الى ملكوت الحياة والحرية . وتجد ذلك مكللا بالنار في صيحته المجنونة (ها جسدي بحر !) : اي ها انذا احيا .

وقد تجسدت في هذه الصرخة ارادة الحياة وارادة الحرية وارادة السعادة . وحتى نتخيل كم هي معاناته قاسية قبل ان يعلن المرحلة المائية من تاريخه المعروف بالتصحر والقحط . لنقرأ الابيات التالية التي يخطنها الشوق الى البحار والمحيطات :

تخطفني الزرقة . ها جسدي بحر يتقدم في ملكوت
البحر . يعانق أشجار الريح ، يضاجع قامات
الضوء الذاهل ، يدخل غابات الغبطة . يوغل ،
ينمو ، يتسلق أجساد الآفاق المجنونة .

ثم يدوي صوته قائلا (ها جسدي بحر) . ويحصل انقطاع ايقاعي ولغوي . هو بلا شك نتيجة الارتخاء الناجم عن التدفق الوجداني الـذي يشبه الاستفراغ الجنسي .

اسطورة الموت والانبعاث :

من الملاحظ أن محمد عمران اختار لقصيدته الطويلة لغة درامية . تقوم اساسا على اسطورة الموت والانبعاث . وبالاعتماد على النتائج التي توصلت اليها ريتا عوض (٨) . نجد عـدة مستويات تحتمل كل منها قراءة دلاليـة :

١ ـ موت الطبيعة وانبعاثها .
٢ ـ موت الجوهر وانبعاثه .
٣ ـ موت الحضارة العربية وانبعاثها .

وفي المستوى الثالث يتم انجاز اسطورة التكوين التي بتفوق كتاب الملاجة وقصيدة الطين في استعراض فصولها انطلاقا من مرحلة العماء المائي . فالماء في هاتين القصيدتين وتجلياته الاخرى : النبع والبحر والمطر والجدول .. الخ عنصر مهم . ان الماء رمز الموت والانبعاث ـ راجـع فريزر ـ والبحر الذي يبتلع الشمس ويعيدها مجددا الى الحياة ـ فريزر ايضا ـ يذكرنا بدورة الطبيعة ومشوارها الازلي بين الموت والولادة .

أوزوريس يموت ايضا في الدخول الرابع (اوزوريس مقتول ص ٨٤) وينهض من رقدته علانية وصراحة في الدخول الخامس (من مثلي يشهد بعث اوزوريس ص ٩٤) .. وأوزوريس اسـم آخر لتموز وادونيس وآتيس . فهؤلاء جميعا اله واحد وان اختلفت اسماؤه (٩) .

(٨) انظر كتابها اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث .

ويؤكد كلامي قول الشاعر : أنا قمحيا المر ص ٢٦ . فالقمح رمز الاله تموز ، وبعده جيسي وستون رمز كل طاقة مولدة ، وتجسيدا لمبدأ الحيــاة (١٠) .

وهكذا يكون من الصعب التفريق بين طقوس الموت والانبعاث في حلقة الطبيعة وفي حلقة الجوهر .

والقرينة الصريحة على صحة ذلك قول الشاعر : أنا الوشم أزرق . في فخذ هذي السنين العجاف ص ٣٩ . اذ الوشم تعذيب آني للجسد من اجل تخليد ما يرضي العقل ويملأ الوجدان ــ د. عبد القادر الرباعي(١١) وله تاريخ حافل في شعرنا العربي كدلالة على الاطلال .

اي اننا امام حفنة من الرموز كلها ذات دلالات قاطعة على التحام الجوهر والطبيعة في دورة واحدة تبدأ بالولادة وتمر بالموت وتنتهي بالانبعاث . غير ان هذه الدورة التي تمثل صراع الفناء والبقاء . تحكي قصة موت الحضارة العربية ونضالها من اجل الانبعاث .

لقد ماتت الحضارة العربية على يدي كسرى مرة . وعلى يدي قيصر مرة اخرى . ثم دمرتها زحوف جنكيز خان والاسكندر المجنون :

مررت في دربي على كسرى ، على قيصر
جنكيز خان ، والاسكندر المجنون
كانوا في انتظاري . ص ٢٦ .

وبعد كل مرة تموت فيها . تبعث من جديد :

مررت في أبي نواس ، في المعري
في عمر الخيــام
مررت في الايــام
وكانت الايام في انتظاري . ص ٢٦ و ٢٧ .

وتوكيدا للطابع التقدمي والانساني للحضارة العربية التزم محمد عمران بمؤشرات عامة من الثقافة العالمية مثل : قيثارة ابولو ، جوكستا ، اوديب ، زليخا ، بيدبا ، فرساي ، سوسنة الاودية ، روما ، ايريا ، طروادة .

هذا بالاضافة الى تضمين قصيدته بعض الصور المأخوذة من تراث الشعر الانساني مثل :

لم تكن عذراء لما جئت للنهر بها (لوركا)
انسجي الراية مريانا (لوركا) .
حبك يا حبيبتي سوسنة زرقاء (نشيد الانشاد) .

ومن بين هذه الرموز والتعاويذ تنهض أسطورة محمد عمران لتغني اغنية قيامة العنقاء من الرماد .

الازرق والاحمر :

يفتتح محمد عمران مجموعته الشعرية (الازرق والاحمر) بالعبارة التالية : كان وقتا له جسد من رماد / واقفا بيننا ص ٧ واعتقد ان القصائد الثمانية التي تضمها المجموعة ، لا تتحدث الا عن هذا الجسد الرمادي الهش الضعيف الذي يحرقه الشوق والحنين الى غابة خضراء وبحر ازرق .

وتسود المجموعة لغة خاصة تجمع بين لونين من الوان التعبير الشعري . كان محمد عمران لجأ الى أولهما في مجموعاته المبكرة مثل (الدخول في شعب بوان ومرفا الذاكرة الجديدة) ، وكتب بثانيهما منذ كتاب الملاجة مرورا برائعته (قصيدة الطين) التي اختار كلماتها من قاموس العناصر الاساسية الاربع (النار والتراب والهواء والماء) .

وقد تضامنت في (الازرق والاحمر) لغة الانشاد ولغة الطقوس ، لتبعث في القصائد رعشة خفيفة تنأى بها عن جو الثبات والسكون الى

حالة من التضاد والتقابل ، وصل في بعض الاحايين الى درجة التصارع ـ انظر قصيدة عاش القرنفل مات القرنفل وقصيدة الوريث ـ حيث يواجه البحر اخطار التصحر ، وتنمو الازهار فوق الرماد .

وفي الحقيقة ان الصراع بين الحياة والموت هو المشهد الذي يكرر محمد عمران نقش تفاصيله في قصائد المجموعة الجديدة ، باعتبار انه الهاجس الازلي الذي يميز تجربته الشعرية .

وهو يفصح عن هذه الدراما العنيفة التي تمزق روحه وجسده في قصيدة (الرحلة) قائلا :

لا احاول ملكـا
احاول الا أموت
كأن ملء الطريق الى الحلم ، فجأة
السيف في صوت قبرة ، فجاءته الرماح . ص ١٨

والذي يقلب صفحات المجموعة ، لا بد الا أن يلاحظ ، حساسية الشاعر المفرطة من مشاهد البؤس والدمار والقتل والفوضى ، التي تغطي ساحة المنطقة . يقول في (قصيدة للحرب) :

سم بيروت قبرا ،
وسم الجليل كفن ص ٥٧ .

وترفع هذه اللغة الحزينة صوتها عاليا في قصائد اخرى ، وبخاصة حينما تفتح الملف اللبناني (يسميه الشاعر الاحمر الاخوي ص ٣٦) . ولا يبقى امامنا الا ان نتهجى احرف الكلمات التالية : الشجر الماقر ، الشرفات المقلقة ، الغيوم العقيمة ، الدموع ، وهي كلها مرادفات للموت وفاتحة لطقس الدم ، الذي سوف ينفجر بغتة (فجأة ينفجر الاحمر / يغشى معطف النار المدن) ص ٣٣ ، او (ذاك الدم ، ذاك الدم ، ذاك الدم /الاحمر يندلح على صدر الوطن) ص ٣٣ .

غير ان هذه النزعة التدميرية لا تصل بمحمد عمران الى درجة عبادة الموت على طريقة الساميين القدماء وعرب الجاهلية الذين عبدوا الصنم مناة . وهو يمثل الهة الموت . فالشاعر بعد حديثه المطول عن الاحمر (الموت) ، يشير الى الازرق (الحياة) . ويكتب قصيدة مطولة بعنوان (الزرقاء) ، يختتم بها المجموعة ، ويدهشنا فيها بالتوليدات الذكية والاشتقاقات اللماحة الجميلة ، التي تكشف انحيازا فنيا الى برهة الولادة والحياة .

في هذه القصيدة ـ الانشودة يغني محمد عمران بين يدي الازرق . ويكثر من استخدام المفردات الخصيبة . واكاد لا أجد مقطعا من مقاطع القصيدة المطولة يخلو من كلمة غابة او بحر او غصن او قمر او حلم او قمح . والقمح هوالمادة التي يصنع منها الخبز . وهو المحصول الحبي الذي وجدت بعض حبوبه حية قادرة على الاخصاب والانتاش وفي مواقع من مصر الفرعونية عمرها آلاف السنين .

ان هذه الرموز الحية البهيجة ، تصرخ في القارىء ، ومن خلفه في المواطن العربي ، كي يهجر فصل الموت ويباشر فصل الحياة .

يقول الشـاعر :

أيهـا الشعر الاخضر
تسـرح
على الينابيـع
والانهـار ص ٩١

ويقول : **اعشب أيها الفرح ص ٩٦**

ثم يهتف بثقة وشجاعة : **افتحوا الاشرعة ص ١١٠**

وكان قد قدم لهذه الدعوة الى الحياة ، بكلمات متفائلة قال فيها :

ولكن الريح مؤاتية
البحر ازرق ، او اخضر .. ص ١١٠

(الازرق والاحمر) مجموعة قصائد تدمج عهدين من تجربة محمد عمران الشعرية ، وتطمح الى طرح هموم قديمة ، لازمت الشاعر منذ أول حرف كتبه باسلوب جديد .

لذلك اميل الى تخطي الكلمة التي كتبتها دار النشر على الغلاف الاخير . فهي تصف المجموعة الشعرية بعبارة (صوفية سوريالية) وتقول عن اللغة انها (جيدة ومتماسكة) وتضيف حول بنية القصيدة قائلة انها (مجموعة من التكوينات) وواقع الامر ان القصائد تأملية في بعض الاحيان . لكنها تأملات حياتية . تهتم بقضايا الزمان والعصر . وهي قصائد تتفوق على الواقع الخارجي لانها تدمره ثم تعيد تكوينه حسب احلامها وطموحاتها ، فقد كان واضحا منذ البداية ان الشاعر يرغب في العودة الى حالة العماء المائي ، ليعيد خلق الكون وتنظيمه من جديد . فعمل على خلق لغة من داخل اللغة ، فغير ترتيب العبارة الكلاسيكية . ويبدل العلاقة بين [illegible] ، ويلغي الصيغة الكلامية بجوهر جديد . وختاما أختصر ما سبق في نقطتين:

١ ــ ان مهارة محمد عمران تقوم على سهولة تعامله مع القول الشعري بألوانه الثلاث (الطقس ــ الانشاد ــ التكوين)

٢ ــ عاصر محمد عمران عدة اجيال شعرية ، واستطاع ان يكون هو الجسر الواصل بين تجاربها المنفصلة . فقد استخدم ادوات القصيدة الحديثة البكر التي تركز على ما هو خارجي من الاحساس والصور والتكوينات ، ثم اكتشف الشعرية الداخلية وعناصرها اللونية . ولم يتكئ في تجربته الثانية على اكتشافاته الجديدة فحسب ، بل مزجها بالتقاليد الشعرية التي كان بدأ بها . وهذا سر ثراء قاموسه بالمفردات وأحلامه بالصور وعقله بالافكار . واظن ان العبارة الاخيرة التي انهى بها مجموعة قصائد (الازرق والاحمر) تعبر خير تعبير عن هذه الفلسفة أو الرؤيا ــ مادمنا في صدد الشعر ــ اذ يقول :

(سممت الدموع تغني :
حنيني الى سفر في الجذور) ص ١٢٩ .

ولاحظوا انه لا يحن الى مبيت في الجذور . انه يريد الحركة فيها . ليكون سفير البراعم الذابلة الى الجذور المدفونة تحت التراب . ففي البراعم والجذور خلاص الشاعر ، خلاص الوطن ، وخلاص القصيدة ايضـا .

ملامح مشتركة في مواجهة الهزيمة :

ليس سليم بركات ومحمد عمران وحيدين في هذه الساحة . اقصد ساحة الحديث عن الهزيمة وابتكار الصور والمفردات والاساطير التـي تعبر عن (اربعاء الرماد) . فالشعر العربي المعاصر بجملته ـ الا قليلا ـ لا يتغنى الا بالهزيمة ، ولا ينقد الا الهزيمة . وهنالك تيار قوي يعيش على هذا الموضوع ، واعقد لواء الامارة والريادة في هذا المضمار لنزار قباني زعيم الشعر النقاد الهجائي .

لكن تبلور ثقافة عربية طليعية اوجدت نفرا مـن الشعراء تصدوا للهزيمة وعواملها بروح كفاحية ، اصطلح على تسميتهم بشعراء المقاومة ، وهم بالتاكيد ليسوا شعراء الارض المحتلة فحسب ، بل يقف في صفهم الشعراء الذين تصدوا للدمار الروحي والسياسي والاجتماعي في جنوب لبنان ووادي النيل والعراق وجنوب الجزيرة العربية ، وشمال افريقيا وكتبوا شهادة صادقة عن أحوال شعوبهم .

ويقترب الادب العربي المقاوم روحا وسلوكية من أشعار الصعاليك الجاهليين ، وعلى وجه الخصوص ما كان مكتوبا خارج الارض المحتلة . اذ انه يتحدث عن هزيمتين : هزيمة المواطن الفقير المسحوق وهزيمـة المجتمع المتخلف القبلي .

وقد توصل محمد عمران في (الدخول) و (قصيدة الطين) الى جوهر المسألة ، لكنه لم يستطع التخلص من شيئين اثنين هما بعض سمات الادب التحريضي : ١ ــ حس الاثم ــ ٢ ــ ضرورة التطهير .

وكان نصيب سليم بركات منهما اكبر . فالجمهرات شعر تحريضي ، همه الاول والاخير ايقاظ شعور الاثم والدعوة الى الاغتسال ، لهذا السبب تستطيل في القصيدة برهة الهزيمة ، وتقترن بالفاظ الموت والسقوط ، وبالفاظ البطولة التي يقدسها الشاعر (عمي مساء ايتها البطولة ص ١٨٧) . ويغدو الفارس المقدام كالزهرة وسط الرماد ، لا سيما وان ثيابه الملونة وسيفه البتار ، تذكرنا بتويجات الزهرة وقلمها عضو الخصوبة والتكاثر .

ملامح مشتركة في مضمون الطبيعة :

بعد واقع الهزيمة وسقوط الوجه الرومانسي لاوروبا الاستعمارية ، لم يعد ثمة مبرر لمناغاة الطبيعة على شاكلة وردزورث وبيرون وغوته . وقد ساعد في تحرير الشعر العربي من بقايا الرومانتيكية الغربية الجمود الذي اصاب زعماء حركة التحديث المبكر (السياب . نازك الملائكة ، بلند الحيدري . عبد الباسط الصوفي ..) .

وكان من أبرز عطاءات التجربة الجديدة :

١ ــ تأسيس اسطورة موت وانبعاث الامة العربية انطلاقا من واقع الهزيمة القاسي . واستخدام رموز الطبيعة للتنافر مع الواقع (سليم بركات) او للتبشير بالاحياء (محمد عمران) . والحركة الثانية تجد الدعم الوافي في الجدل الطبيعي المتمثل بوضع البذرة في الارض الميتة ، ثم امدادها بالماء ، فانتاشها وخروجها من باطن الارض الى السطح حيث الحياة والنور . وهذا يتردد كثيرا في (كتاب الملاجة وقصيدة الطين) . وبشكل خاص دورة حياة القمح الذي نحصل منه على الخبز[١٢] .

---

(١٢) يسمى الخبز في مصر باللهجة العامية (العيش) .

وموطن الاختلاف والتجديدهو عنصر التغريب الوافد لاول مرة على شخصانية الطبيعة .

٢ ـ تعادل الطبيعة مع المعرفة القصوى (سليم بركات) ، وأحيانا استخدام الاشراقة الصوفية (محمد عمران) للقفز بالانسان الحضاري المعاصر من فوق الفجوة ، بدون فقدان مكتسبات الحضارة . وذلك يبعد محمد عمران عن المعنى الشرقي للصوفية . ويقترب بـه من الصوفية المناضلة التي ظهرت عنـد أولياء غربيين امثـال فرنسيس الاسيزى واغناطيوس دولويولا (١٢) .

٣ ـ اطباق جوهر المرأة على الطبيعة ، وابـراز اعضاء الانوثـة والتكاثر في كلتيهما معا (المرأة والطبيعة) . وهذا ما لن نجده عنـد سليم بركات لتضخم احساسه بالهزيمة الى درجة العنة او الخصاء احيانا .

٤ ـ تقوم الطبيعة بوظيفة اشارية . وتضفي عناصرها على الصورة المبتكرة القيمة الشعرية . لكن افراط سليم بركات في تركيب الصـور والجمل دمر الجانب الشعري من الطبيعة وحولها الى طبيعة مصنعة ، الى طبيعة من (بلاستيك) .

وبالعكس واصل محمد عمران رؤية الطبيعة بعين طفل . واستطاع ان يلاحظ ما فيها من عناصر هدم وبناء . ان المقارنة بين سليم بركات ومحمد عمران تطرح موضوع الحداثة والمشاريع الحداثية على بساط البحث من جديد : كيف يمكن ان تكون حداثيين وأصوليين ؟

ان التدمير الذي يرتكبه سليم بركات ضد الذاكرة الشعرية ، يمد امامه حبل الصراط الفاصل ما بين الجنة والجحيم . ولعـل مغامرته الشعرية تذكرنا بمقولة ماركس الشهيرة عن المثاليين الذين يمشون على رؤوسهم . سليم بركات شاعر بهلوان يمشي على رأسه . أما محمـد عمران شاعر يمشي على قدميه فوق ارض لها ثقافتها وعندها القدرة على العطاء والانتاج .

---

(١٢) مقالة الشعر الحديث حركة ثورية محتمة لروز غريب ـ مجلة شعر ـ عدد ٢٧ .

المراجـع :

١ ـ **سليم بركات** : الجمهرات ـ مجموعة شعرية ـ منشورات ابن رشد في بيروت /١٩٧٩

٢ ـ **محمد عمران** : أغان على جدار جليدي ـ مجموعة شعرية ـ منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي بدمشق/١٩٦٨ .

٣ ـ **محمد عمران** : الجوع والشبع ـ مجموعة شعرية ـ منشورات دار الاجيال بدمشق ١٩٦٦ .

٤ ـ **محمد عمران** : الدخول في شعب بوان ـ مجموعة شعرية ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ـ ١٩٧٢ .

٥ ـ **محمد عمران** : كتاب اللاجة مجموعة شعرية ـ منشورات دار المسيرة في بيروت ـ ١٩٨٠

٦ ـ **محمد عمران** : قصيدة الطين ـ مجموعة شعرية ـ منشورات وزارة الثقافة بدمشق ـ ١٩٨٢ .

٧ ـ محمد عمران : الأوراق والأحجار ـ مجموعة شعرية ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ـ ١٩٨٤

٨ ـ ريتا عوض : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ـ منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت ـ ١٩٧٨ .

٩ ـ **صدقي اسماعيل** : العرب وتجربة المأساة ـ المجلد الاول للاعمال الكاملة ـ دمشق ١٩٧٧

١٠ ـ **صدقي اسماعيل** : تجربة المتنبي ـ المجلد الاول للاعمال الكاملة .

١١ ـ **الكتاب المقدس** : سفر نشيد الانشاد ـ اصدار جمعية الكتاب المقدس في الشرق الادنى .

١٢ ـ **يوسف اليوسف** : ما الشعر العظيم ـ مجلة المعرفة ـ عدد ١٨٣ ـ ١٩٧٧

١٣ ـ **روز غريب** : الشعر الحديث حركة ثورية محتشمة ـ مجلة شعر ـ عدد ٣٧ شتاء ١٩٦٨

١٤ ـ **د. عبد القادر الرباعي** : معلقة زهير والبيئة الاجتماعية في العصر الجاهلي ـ مجلة المعرفة ـ عدد ٢١٨ ـ ١٩٨٠ .

حوار: الروائي التركي
«ياشار كمال»

ترجمة وتقديم:
كمال فوزي الشرابي

يشار كمال كاتب تقدمي شهير، وهو الآن في الواحدة والستين من عمره . انه بلا منازع أول روائي شعبي كبير في تركيا الحديثة . منح مؤخراً الجائزة العالمية لمؤسسة تشينو دل دوكا ، وهي مؤسسة فرنسية كبيرة للنشر تحمل اسم مؤسسها ، وتصدر نحو عشرين مجلة اسبوعية وشهرية تعنى بالقصص والازياء وترتيب المنزل .. كما تصدر بعض مجلات الاطفال .

يمزج يشار كمال الواقعية بالنفس الملحمي، والقسوة بالغنائية ، والشعر بالهجاء الاجتماعي ، ويروي من خلال اعماله الحكاية التاريخية الكبيرة (الساغا) لشعب بأكمله .

نشر حتى الآن ثلاثين عملا روائيا وقصصيا . من اشهر هذه الاعمال : فيما وراء الجبل ، وهي ثلاثية روائية مقسمة كما يلي : الدعام (١٩٦٦) ، ارض من حديد وسماء من نحاس (١٩٧٧) ، العشب الذي لايموت (١٩٧٨) ، وقد فازت بالجائزة الفرنسية لأفضل كتاب أجنبي مترجم عام ١٩٧٨ ميميد (أو محمد) الناحل (١٩٧٥) ،ميميد الصقر (١٩٧٦) ، اسطورة الوف الثيران (١٩٧٩) ، سادة الاكتشازاز، وهي رواية في مجلدين ، اغتيال في سوق الحدادين (١٩٨١) ، ترغلة، باترغلتي (١٩٨٢) ، سنصرع الأفعى (١٩٨٢) وسواها .

وفيما يلي ترجمة لآخر مقابلة اجريت معه :

س ـ يشار كمال ، خلافا لكثير من الكتاب الذين شيدوا اعمالهم على موضوع النفي ، انت كاتب ترتبط اشد الارتباط ببلدك الاصلي .

ج ـ نعم ، واني لأذهب حتى الى القول اني لو ولدت في مكان آخر !! أصبحت كاتبا . ذلك ان منطقة كيلكيا الواقعة في جنوب تركيا ، حيث ولدت ، تتميز بأن سكانها يتكلمون اكثر لهجات اللغة التركية نقاء ، وهي المنطقة الوحيدة التي تحتفظ بالتقاليد الشفهية اي التقاليد المتعلقة بالسير والملاحم الشعبية ورواتها . كانت « هيميته » ، القرية التي ولدت فيها ، مركزا لتجمع التركمانيين الرحل الذين حضروا حديثا . قرية مدهشة هدهدت فيها طفولتي حكايات الرواة واعياد القرويين . وكان يسود القرى المحيطة بقريتنا نشاط ثقافي متعدد الاشكال وذو اهمية كبيرة .

س ـ ماذا يحدث لطفل هدهد هذا المناخ عقله وقلبه منذ أن بدا يدرك ؟

ج ـ في الحادية عشرة من عمري كنت قد حفظت مئة من هذه الحكايات ، من هذه « السير والاغاني » . لدينا في تقاليد السير الشعبية شاعران كبيران : « كاراكا أوغلان » ، وهو شاعر غنائي من القرن السابع

عشر . و « دادال اوغلو » ، وهو مغني الثورة في القرن التاسع عشر . وكانت معظم الحكايات او السير تتصف بنفس ملحمي . أشهر هـذه الحكايات حكاية « ابن الاعمى » ، وهي تقص علينا قصة ملك طلب من سائسه ان يعثر له على افضل حصان . جلب له السائس فرسا اصيلا ابيض ولكنه نحيل ، فاستشاط الملك غضبا وصرخ به : « أو تسخر مني؟» ثم التفت الى رجال حاشيته وأمرهم بان يفقأوا عينيه . وهكذا اصبح السائس اعمى ، وطرد من القصر . ساق الحصان واعطاه الى ابنه قائلا له : « هذا الحصان اعجوبة » . وحارب الابن على هذه المطية جميع اهل الحول والطول في العالم واصبح بطلا شعبيا . اما الحصان فقد دخل دار الخلود . ومايزال تجار الخيول في حلب الى اليوم يبيعون في اسواقها جيادا بيضا على اعتبار انها تتمتع بطابعي الاصالة والخصب. . . هذه الحكاية التي اقصها عليك في دقائق ، كان الراوي قديما يحكيها في اربعين يوما . وهي تشكل سلسلة من اربعين حلقة . ولكن احسن الرواة لم يكونوا يعرفون منها سوى عشرين . اما بقية الحلقات فقد ضاعت مع الزمن . ونجحت ، خلال ابحاثي فيما بعد ، ان اعيد بناء حلقة من الحلقات التي سقطت في هوة النسيان .

وفيما عدا هذه الملاحم كانت توجد الاغاني الجنائزية او المراثي . وهي من اختصاص النساء . حين يموت انسان في ظروف خارقة للعادة تغني النادبات مرثية يودعنه فيها الوداع الاخير ، وكانت هذه العادة تعتبر واجبا . . .

كل ذلك كان يملأني شغفا . وفي القرية كنت أعلم الناس بالحكايات ، واصبحت انا نفسي شاعرا ملحميا غنائيا ، فكنت اقلد قصصا وحكايات متداولة أو أؤلف قصصا وحكايات جديدة . وطارت لي شهرة في هذا المجال ، وعرفت كيف استفيد منها . ثم اخذت اجمع وارتب جميع هذه الحكايات والملاحم . واذا كنت قد التحقت بمدرسة ابتدائية في قرية مجاورة ، فلكي اتعلم القراءة والكتابة بهدف الحفاظ على هذه الاغاني . عندي اصدقاء يقومون اليوم بأبحاث عن التقاليد الشفهية ،

ولقد وجدوا بعض مؤلفاتي في ذلك العيد ... كان الشعراء الغنائيون قد حفظوها وادعوها لانفسهم . اليس هذا غريبا ؟

في الحادية عشرة من عمري ايضا اشتركت في عدة مسابقات مع شعراء زجالين مجربين . اذكر من بينهم واحدا تصدى لمقارعة اعظم شاعر في جبال طوروس . وهو رجل في نحو الخمسين من العمر !

س ــ قلت قبل قليل ان قريتك كانت ماهولة بجماعة من الرحل هل عائلتك تنحدر من هؤلاء الرحل ؟

ج ــ جاءت عائلتي من الشرق : من جبل ارارات . وهي من اصل كردي . كان خالي شاعرا كبيرا . وقاطع طرق مشهورا . ينظر اليه الجميع بعين الاحترام والمحبة . وكان ابي قرويا . نجح في شق طريق حياته واكتسب مكانة مرموقة . ولقد قتل امام عيني وانا في الرابعة والنصف من عمري . كان ابي قد تبنى طفلا قبل عشرين عاما . كنا انا وابي في فناء الجامع نصلي حين اقبل اخي المتبنى . اراد ان يتحدث الى ابي ولكنه طرده قائلا له : « لا مجال لدي الان . فانا اصلي » . طعنه اخي بخنجره في الكتف من الخلف . مات ابي . ولم اعلم لماذا مات . ارتبط لساني امام مشهد قتله المروع . وبقيت خلال عدة اشهر عاجزا عن الكلام . قضى اخي القاتل ثمانية عشر عاما في السجن . ثم قتل بدوره لدى خروجه منه . لم نعرف من قتله . وعلى اية حال لم يقتله احد من اسرتي ... سبب مصرع ابي انهيار الاسرة .

س ــ كانت هذه المرحلة بالنسبة اليك مرحلة تشرد وتمرد طويلة :

ج ــ في نهاية دراستي الابتدائية انطلقت الى العمل في احد المعامل باضنه . سرت مئة كيلو متر على قدمي حتى وصلت الى معمل كانت قد انشأته جماعة من الخبراء البلجيكيين لحلج القطن وغزله . كان عمري اربعة عشر عاما . وحاولت متابعة دراستي الاعدادية والثانوية

وأنا اعمل ، ولكني مرضت فاضطررت الى ترك العمل والمدرسة معا . وكانت نيران الحرب العالمية الثانية قد اشتعلت . في تلك الحقبة اشتغلت في السياسة : كنت قد قابلت ثوريين اتراكا غادروا المانيا النازية . واضطرتهم السلطات الى الاقامة الجبرية باضنه ، تماما كأولئك المثقفين الثوريين ، باستنبول الذين اصبحت فيما بعد صديقا لهم .

اوقفتني السلطات للمرة الاولى واودعتني السجن بتهمة القيام بدعاية هدامة . ثم عملت سائق جرارات ، وحارس مرزات (حقول أرز) ، ثم تنقلت في عدة اعمال . وبما ان الشرطة كانت تعرفني جيدا فقد كانت تلاحقني على الدوام ، وتتسبب في طردي من أي عمل كنت التحق به . يالها من سنوات رهيبة : كانوا يطاردونني مطاردة الكلاب ، ويقطعون علي كل سبيل ! كنت محاصرا ، ولو انني اختبأت تحت الارض لعثروا علي وساموني سوء العذاب .

اخيرا رجعت الى اضنه ، واصبحت كاتب عرائض . كان مكان عملي كوخا من الخشب نصف مهدوم ، محصورا بين دكاني جزارين . لم يكن العمل ينقصني . وهناك ، في عام ١٩٤١ ، كتبت اول قصة من قصصي . وتقع في ثلاثين صفحة بعنوان « حكاية قذرة » ، وهي قصة اغتصاب روتها لي مومس كنت اعرفها ، وكانت من الوحشية بحيث بكيت يوما كاملا بعد سماعها ثم قررت كتابتها .

س — طفل شاعر يصبح في الثامنة عشرة كاتب عرائض : اترى هذا الوضع يشكل سفر تكوين لحياة كاتب ؟

ج — كانت تلك السنوات ، على اية حال ، سنوات تعلم ، وكانت علاقتي بالكتابة ومازال علاقة تلميذ بمعلم . واكتشفت الادب العالمي . في تلك الحقبة كانت تركيا فردوس الترجمة لان الحكومة كانت تشجع ترجمة الاعمال الكلاسيكية الكبرى ، وتنشرها في كتب للجيب بسعر زهيد : وهكذا ترجمت اعمال دوستويفسكي وفلوبير وزولا وستندال وغوركي

وسواهم ... ولا ادري كم مرة قرات جيرمينال لزولا ، ومدام بوفاري لفلوبير ، والابله لدوستويفسكي ... انها قراءات لا تنسى ...

س ــ يتحدثون عنك دائما ككاتب عصامي ...

ج ــ هل تعرف كاتبا واحدا تعلم فنه في المدرسة ؟ كل كاتب عصامي . ولا استثني حتى الكبار كهوميروس وتولستوي وبلزاك ... ولي الشرف ان يطلق علي الناس هذه الصفة ، وذلك لانني عصامي بشكل مضاعف : ككاتب اولا وكتلميذ مزيف ثانيا . افضل « مدرستة » عرفتها بلا شك المكتبة العامة بمدينة اضنه حيث عملت حارسا بعد قيامي بخدمة العلم كان في هذه المكتبة اكثر من ثلاثين الف كتاب !

س ــ من هم نماذجك الكبار من الكتاب ؟

ج ــ اذا كنت حريصا على ذلك فسأكشف لك عن سلالتي الثقافية . انها تبدا بهوميروس ، وتستمر بسرفانتس وشكسبير وموليير ، وتتعرف الى ذاتها لدى ستندال وتولستوي لكي تنتهي عند شارلي شابلن . تلك هي قبيلتي او اسرتي . اما الكاتب الذي كان له اكبر تاثير في نفسي فهو سرفانتس الذي اكتشفته وانا في السجن عام ١٩٥٠ . قضيت سنة كاملة وانا اقرا « دون كيشوت » واعيد قراءتها . وحين بدات الكتابة كان بوسع شخص يصورني ان يثبت الصورة التالية : يشار كمال يجلس امام الة كاتبة ، عن يساره دون كيشوت ، وعن يمينه مسدس مخبا في جريدة ! .

س ــ كتبت اولى اقاصيصك عام ١٩٤١ ، ولكن كتابك الاول لـم يصدر الا عام ١٩٥٢ ، وهو كتاب اقاصيص . ماذا جرى في الفتـرة الواقعة بين هذين التاريخين ؟

ج ــ كنت وما ازال بخاصة ذا نزعة سياسية يسارية تقدمية ، وان كنت قد اشتهرت بقصائدي ومواهبي كشاعر شعبي غنائي ، في عـام

١٩٥٠ . اوقفتني السلطات من جديد وسجنتني عاما كاملا . ومـا ان افرجت عني حتى غادرت مدينة اضنة الى استانبول حيث التحقت كمحقق صحفي بجريدة « الجمهورية » . تعرف الي الجمهور بسرعـة اذ للمرة الاولى في تاريخ الصحافة التركية تنشر تحقيقات ذات نبرة جديدة تتعلق بحياة الشعب اليومية وبؤسه وبطالته وبأسه . واعتقد انـني كنت من اوائل المدافعين عن نظافة البيئة وعدم تلوثها ! في عام ١٩٥٢ . قمت بتحقيق صحفي كبير عنوانه « خمسون يوما في الغابات المحترقة .. » ثم اخذت اكتب مسلسلات روائية للجريدة . وهكذا ظهر مسلسلي الاول « محمد الناحل » . وحين نشر عام ١٩٥٥ في كتاب فاز بجائزة افضل رواية . ونال نجاحا شعبيا كبيرا . بيع من هذه الرواية حتى اليوم اكثر من اربعمئة وخمسين الف نسخة في تركيا . وهـو رقم بيع ضخم بالنسبة الى هذه البلاد . وحظيت حكاية « محمد الناحل » بشهرة تماثل شهرة الملحمة التي اتينا على ذكرها بعنوان « ابن الاعمى » . ومايزال معظـم الشعراء الشعبيين في الاناضول ، وهم يتجاوزون في مجموعهم اكثر من ثلاثة الاف شاعر ، ينشدون ويرددون حكاية « محمـد الناحـل » . وبعضهم يفعل ذلك وهو يظن ان هذه الحكاية هي من الحكايات الشعبية القديمة ...

هذا من جهة . ومن جهة اخرى كنت مواظبا على التزامي السياسي فاصبحت عضوا في اللجنة المركزية لحزب العمل التركي حتى الغائـه عام ١٩٧١ . لم يكن هذا الحزب حزبا شيوعيا بل كان حزبا منبثقا من ضمير الامة وذا تسيير ذاتي . ولم يكن يقبل باي نموذج اشتراكي قائم . وقد حصل في مجلس النواب على اربعة عشر مقعدا . على اثر منع هـذا الحزب قضيت في السجن شهرا اخر . وما ازال منذ الافراج عني تحت المراقبة . كما انني مازلت الامين العام لنقابة الكتاب .

س ـ هل للدين الاسلامي دور في تكوينك ؟

ج ـ كلا . فالشعب الذي ولدت فيه وترعرعت بين احضانه لم يكن متمسكا بالدين . جامع قريتنا غالبا ما كان خاليا من المصلين . ولم يكن

اعضاء اسرتي يصلون كثيرا مع ان ابي قتل في احد المساجد وهو يصلي . اكيد كان الناس يحترمون شعائر الدين الكبرى ، وجميعهم يصومون رمضان . وكانت ليالي رمضان ، بالنظر الى طولها ، هي الفترة التي يكثر فيها الناس من الاستماع الى حكايات الرواة وقصائدهم . على ان الدين لدي كان قبل كل شيء قضية فردية ، ولم اتاثر قط بالنزعة الجماعية . وكانت اساطير الاسلاف وخرافاتهم تؤدي دورا كبيرا في الخيال الاجتماعي .

س ـ لنعد الى كتابك الاول « ميميد او او محمد الناحل » ، كيف خطرت لك فكرة كتابته ؟

ج ـ حين كنت اعمل كاتب عرائض ، صادفت ذات يوم اوستقراطيا لجأ الى العيش في الادغال والجبال . كان سليل اسرة من اصحاب الاملاك الكبيرة « الاغوات » . وكان رجل قانون مشهورا في العهد العثماني ، ولكنه اصبح ، لسبب ما ، احد كبار قطاع الطرق . كان يتقن اليونانية والفرنسية والانكليزية ، وهو الذي تحدث الي للمرة الاولى عن الفلسفة والفلاسفة ، وعن شخص يدعى كارل ماركس . وقد روى لي رمزي بك ، وهذا هو اسمه ، الحكاية الكبيرة لقطع الطرق في الارياف التركية . اضاء هذا اللقاء مع رمزي بك كالتماعة في حنايا ذهني . كان خالي هو ايضا قاطع طرق كبيرا ، يسلب الاغنياء وينصر المظلومين والفقراء . وكان لي قريب اخر سلك النهج ذاته ولكنه لقي مصرعه في الجبال . وانا نفسي لو لم اكن قاطع طرق حقيقيا لما تحملت ان اعيش خمس سنوات عيشة الخوف والمطاردة والشعور بالظلم والتمرد . فعملية الكتابة لدي اذن قد ارتبطت فورا بالتمرد ، وفكرت في ان اكتب رواية انسان متمرد . وهكذا انصب اهتمامي على هذا المفهوم ، ثم عمقته في كتابي الثاني « محمد الصقر » . انا اعتقد ان النزوع الطبيعي الى الانتفاض والتمرد هو بعد اساسي من ابعاد الانسان . ما اردت ان افصح عنه هو جميع هذه القوى الغامضة او الجلية التي تدفع الانسان الى التمرد ، الى اختيار التمرد ، حين لا يكون لديه لربما شيء ما ينتظره . انا مثلا ، ما هي الفائدة التي يمكنني

ان اجنيها من وراء هذه المطاردة الطويلة ؟ انا المضطر الى الاختباء ، انا المعرّض الى دخول السجن ، والى تحمل شتى انواع الضرب والاهانة على الدوام ... ولم يكن لدي اي امل حتى على الصعيد السياسي . بلى ان الانسان في بعض المواقف يكون مجبرا على التمرد ، عندئذ يصبح التمرد مبدأ اساسيا من مبادىء الحياة . ولقد اكتشفت بخبرتي الشخصية ما الذي يصنع اساس التقاليد الشفهية وقوتها ، ويشعل نار التمرد الشعبي لتأكيد كرامة الانسان . وهذا ما يفسر الترحيب الهائل الذي قوبل به كتابي « محمد الناحل » ، ذلك ان هذا الكتاب قد جدد التقاليد الشفهية بعد ان تمثلها .

س ــ خلقت بطلا روائيا هو « محمد الناحل » الذي يقسم ألوف الفلاحين انهم عرفوه او سمعوا عنه . ما هو دور كل من الواقع والخيال في خلق هذه الشخصية ؟

ج ــ لم اشأ قط ان اقلد الحياة . وما الوجود سوى خلق متصل واغتناء دائم : في كل ثانية يزيد عدد الاشجار شجرة ، ويزيد عدد الحشرات والفراشات الوفا ... حاولت في كتبي ان ابني هذا الاغتناء . حين هبط رائدا الفضاء الامريكيان على سطح القمر ، كنت اقدم محاضرة في استانبول فارتجلت فيها ما يلي حول هذا الموضوع : « انظروا ، نحن الان قد اصبحنا اغنى مما كنا قليلا ، ونستطيع ان نكتب عن شيء جديد لم يكن له وجود من قبل ... » . انا اعتقد ان الخيال لا يوجد ولا يتغذى الا من هذا الاغتناء المستمر . لنأخذ مثالا : حين اريد ان اصف بستان دراق احاول ان ارى جميع مظاهر الحياة في هذا البستان : كيف تظهر الزهرة الاولى ، كيف ترف الفراشات ، كيف تسقط الشمس اشعتها على الاشجار ، كيف يسيل الماء ، كيف يعيش الفلاحون الذي يهتمون بهذا الماء الخ ... انا ضد المذهب الطبيعي ، وضد المذهب الواقعي سواء اكان اشتراكيا ام لا . يجب علي ان اغتني ، ان اتشرب لفترة طويلة هذا الواقع حتى يأخذ ابداعي معناه الكامل ، واتساعه الكامل . واعتقد

ان الواقع والخيال مرتبطان ارتباطاوثيقا لا انفصام فيه. الخرافات والاساطير في ذاتها محدودة ، والواقع في ذاته محدود . هل بامكاننا في حياتنا الخاصة ان نعزل الحصة الحقيقية لكل من الواقعي والخيالي على حدة ؟ اننا لا نستطيع ان نفهم من الانسان شيئا الا اذا نظرنا اليه ككل واقعي وخيالي . الانسان مخلوق يعيش ، ينام ، يأكل ولكن نوعيته الكبرى موجودة ، على وجه الدقة ، في قدرته على الخلق وخصوصا في مجال الخرافات والاساطير . كيف يمكننا ان نفكر لحظة في فصل الانسان عن الخرافات والاساطير التي يخلقها ؟ هذه اللاقابلية للانقسام هي التي احاول ان اعبر عنها في كتبي . ان ابين كيف يخلق مجتمع خرافاته واساطيره الخاصة ، وكيف يخلق كل شخص لنفسه ، في داخل هذا المجتمع ، أساطيره وخرافاته الخاصة ايضا ، هذا هو عملي ككاتب .

س ــ ولكن كيف التوصل الى التعبير كتابة عما يتعلق بالتقاليد الشفهية ؟

ج ــ انا قبل كل شيء انسان انتمي الى ثقافة الكلمة . فكل كلمة تنقلني اذن الى عالم واقعي وخيالي في آن واحد . وكل كلمة هي شكل ومضمون . واعجوبة الكتابة هي ان يتوصل الكاتب ، على وجه الدقة ، الى اللعب بهذه الثنائية . الكلام اعجوبة . ما يصنع الكلمة له ايضا سحر الوجود ذاته . وبما ان التقاليد الشفهية هي ابداع اشترك فيه الوف من الناس فانها ملك الجميع وليست ملك احد . فاذن كل انسان يستطيع ان يعود الى معالجتها بحسب هواه . انا اعتبر نفسي جسرا صغيرا بين الشفهي والكتابي . عندما اكتب اعود الى التقاليد الشفهية . ولكن لغتي ككاتب هي قبل كل شيء لغتي الخاصة . وحين كنت اروي الملاحم في الماضي كنت عاشقا للكلمة . ولما اصبحت كاتبا اصبحت عاشقا للغة

س ــ كتبك تمزج الواقعي بالخيالي ، وهي في الوقت ذاته روايات مغامرات وفواجع اغريقية . . .

ج ـ عصرنا هو الفاجع . حتى اننا لنشهد اليوم تكاثف الفاجع في جميع المجالات . الطبيعة هي مكان تؤدّى فيه الفاجعة . قرية طفولتي تتكىء الى جبل من جبال طوروس . امامها يمتد السهل والنهر . سهل لا نهاية له . ينحدر حتى البحر الابيض المتوسط . عشت اربعة عشر عاما في هذه القرية . في الصخور الواقعة خلف القرية ، كانت تعيش ألوف العقبان . في بعض الايام كانت هذه العقبان تحلق غيمة كثيفة فوق القرية . في عام ١٩٥٧ عدت الى هناك فلم اعثر على اي عقاب . سألت " لماذا ؟ اجابوني : بسبب الطاعون الذي اصاب الخيل . قد تسائلين ما هي العلاقة بين الامرين ؟ فاجيبك ببساطة انهم رشوا جيف الخيل بكميات هائلة من المبيدات فالتهمتها العقبان فتسممت فماتت . كذلك الامر . كان هناك الالوف من الفراشات والظباء والغزلان . اليوم لا يوجد لها اثر مع الاسف الشديد . لم يسبق للطبيعة ان عاشت مثل هذه الفاجعة . ولم يسبق للبشر ان عاشوا مثلها ايضا . ان اكبر فاجعة هي جنون الاستلاب ، جنون الخلل . الفاجعة عندي ليست مصيرا مادام الانسان يستطيع ان يذهب الى ما وراء الفاجعة . وهذا ما احاول فعله في كتبي . انا كاتب اتعلم . وكلما احسنت السيطرة على كتابتي شعرت بشكل فاجع جديد يمزج في آن واحد التراث الاغريقي للمصير والفاجعة للاستلاب والخلل .

س ـ في روايتك الاخيرة « ستصرع الافعى » ، التي ترجمت مؤخرا الى الفرنسية ، يجبر البطل الشاب « حسنا » ذووه على قتل امه لانقاذ شرف العائلة . هل هذا تقريظ للثأر ؟

ج ـ كلا . انه كتاب عن تبكيت الضمير او عن غيابه . الغرب بأكمله يتحدث عن تبكيت الضمير . ولكن ما اكثر السفاحين الذين يعيشون فيه بحرية . وينعمون بسيارات . وبيوت . واطفال ! هناك سفاحون يهيئون حربا عالمية ثالثة . وهذا لا يمنع احدا من ان يعيش لان الناس جميعا ينسون . في نهاية الرواية يصبح " حسن غنيا " . يملك عدة جرارات .

ويعيش حياة هانئة ، لقد نسي جريمته . « حسن » كجميع الناس ، انه مثلنا نحن . ويجب ان لا نخدع انفسنا . « حسن » هو الانسان العصري الذي يعيش بلا تبكيت ضمير . قتل امه واصوله بطريقة ما . فهو اذن قد قتل ذاكرته . في الادب كما في الفن افضل الواقع الاكثر عريا وتشاؤما على الكذب الذي يلبس من ثياب التفاؤل أغلاها وازهاها . واذا توجب أن يصنع فردوسا من الكذب فأنا افضل جحيم الواقع .

س ـ هناك فكرة ثابتة تسيطر على جميع رواياتك ، هي فكرة حضور نهاية هذه الحضارة التي قد تدمر نفسها في تحديث وتصنيع وحشيين . كيف السبيل الى التوفيق بين تراث التقاليد والدخول في الحداثـة ؟

ج ـ يصنع جسر يصل ما بين الاثنين افضل طريقة للنظر الى المستقبل هي ان نعرف جيدا من اين اتينا . ان شعبا يفقد ذاكرته لهو شعب ميت . الانسان كالطبيعة تراكم . كما يتحدثون عن تراكم رأس المال . انا انسان هذا التراكم . [illegible] كيليكيا : انها جزء من الانسانية لانها مكان حدث فيه ما لا يحصى من المغامرات الانسانية . لا يمر التاريخ كما يسيل الماء على الرخام . انه يترك رواسب . والانسان مصنوع من هذه الرواسب . يمكن التاريخ بسره ان يظهر كارض تراكمت عليها طبقات مختلفة من الرواسب . التاريخ اذن هو الزمن . والزمن هو مساحة تتراكم عليها الرواسب . الزمن ليس الشمس التي تشرق وتغيب . وليس هذا الزمن العابر والنسبي . بل هو هذا التراكم للذاكرة . والتجارب . والحوادث . والتغيرات . مأساة عصرنا انه لم يعد يعير اهمية لهذا المفهوم عن الزمن .

س ـ فاذن وصول الجرارات الكثيف الى سهل تشوكوروفا بكيليكيا ليس الا مزيدا من الرواسب ؟

ج ـ بكل تأكيد . انا من المدافعين عن البيئة ، وليس لي اعتراض على علم التقنية (التكنولوجيا) ، اللهم الا فيما يتعلق بالنهج الذي يتيح استغلال هذا العلم استغلالا منحرفا . الفرق بين استغلال الانسان واستغلال الطبيعة يكمن في ان الطبيعة لا تستطيع القيام باضراب او ثورة ! التمرد الوحيد الذي تملكه الطبيعة هو التصحر ، وهو ما نراه اليوم في بعض بقاع العالم . واذا ما استبعدنا سلبيات علم التقنية ، فأنا اعتقد ان هذا العلم يستطيع اليوم وحده ان ينقذ الطبيعة ، وهذا ما يجب ان يفعله .

س ـ بينما ابطالك ، من طغاة وعبيد ، هم في معظم الوقت ، كائنات تتألم ، وتتصارع ، هناك شخصية تعبر كتبك بعظمة وابهة ، وأعني بها الطبيعة ...

ج ـ حرست بعض المزارات خلال بضع سنوات . لانشاء مرزة حولوا ماء نهر ، او بالاحرى شيدوا عليه سدا منه انطلقت اقنية الري . كان النهر ينحدر بسرعة من جبال طوروس . وكان الماء من الصفاء بحيث ان المرء يستطيع ان يقرا كتابا مفتوحا في اعماقه . كنت اراقب السد والاقنية مرتين في الاسبوع . ذات يوم طاف النهر واصبح مستنقعا . ولم يعد الفلاحون يستطيعون الوصول الى مجراه الاصلي . كانت هذه الحادثة فاجعة حقيقية للقرويين ، وكانت اول مرحلة من مراحل وعيي للطبيعة . في الثامنة عشرة من عمري اردت ان اكتب رواية عن هذا النهر ذاته لا عن نهر آخر ، على اعتبار ان جميع الانهار لا يشبه بعضها بعضا . كان هناك جداول كثيرة تنحدر من طوروس ، وتذهب عبر السهول الى البحر الابيض المتوسط ، ولكن كل جدول منها كان يختلف عن الاخر . كان لكل منها شخصيته : منسوبه ، حصباؤه ، تعرجاته ، ظلاله ، هديره ، سكانه ، نزواته ... في تلك الحقبة ، التي كنت انام فيها تحت نجوم السماء الصافية بين الاشجار ، فهمت شيئا اساسيا : لكل قطعة من الطبيعة روح . وقد غير هذا الاكتشاف نظرتي اليها الى

الابد . ولهذا السبب تجد ان الطبيعة شخصية قائمة تماما على حدة في جميع رواياتي .

س — يمكن القول اذن ان الطبيعة هي الينبوع الوحيد للفرح ...

ج — لربما . يولد الانسان ويموت . لماذا اذن كل هذا التعلق بالحياة ؟ اذا قرات ملحمتي هوميروس ، وقصص الف ليلة وليلة او حتى ملحمة ابن الاعمى ، تجد انها جميعا اناشيد عرفان وفرح على الرغم من الحروب والمذابح . سوف نموت ولكننا لحسن الحظ موجودون على الارض . الفرح . الضياء . التفاؤل : لو لم يكن الوجود هذه الصيحة من الفرح فكيف يستطيع الانسان ان يقاوم الحرب . والجريمة . والوباء ؟ الوجود شعر . وهذه هي الغنائية . غنائيتي ان احب الانسان والطبيعة بعمق . الانسان كانسان لا يتحسد . ولا ينحدر في مهاوي القذارة . ثم ان التشاؤم مرض يصيب المرء الذي احتكاكه ببقية الناس . وهو مرض شديد العدوى . ما اعتز به حقا هو الفرح قبل كل شيء . هو الاعجاب بالكون .

س — تدور جميع كتبك تقريبا في نطاق عالم صغير يتكرر على الدوام هو سهل تشوكوروفا ، ومع ذلك فبفضل قوة الالهام الملحمي والنفحة الغنائية الموجودتين لديك تجسد هذا المجتمع واصبح يتصف بطابع العالمية ...

ج — كنت اقول ، وانا فتى ، انه ما من انسان يستحيل عليه ان يمنح العفو . ثمة على الدوام اسباب للعفو شريطة ان يضع الانسان نفسه في موضع الاخرين . وهكذا فان عمل الروائي الملحمي هو ان يعرف هذا الروائي كيف يحقق التماثل . حين ينحدر المرء بعمق الى مكان وجوده . والى كيانه الخاص . فانه يستطيع ان يلتقي اعماق الاخرين . كتب سرفانتس « دون كيشوت » . ولكن كم دون كيشوت وجد قبل

« دون كيشوت » سرفانتس ؟ وقبل « هملت» شكسبير ، كم هملت خلقه الشعب ؟ هذا ما يفسر طابع هذه الاعمال العالمي . انا نفسي دهشت من النجاح الكبير الذي لقيه كتابي « محمد الناحل » في شتى ارجاء المعمورة . وكنت افكر ان واقع الكتابة باللغة التركية يشكل عائقا كبيرا . لم هذا النجاح ؟ لان خلف « محمد الناحل » يوجد جيلان من امثاله . جيلان من قطاع الطرق الشرفاء كابن الاعمى . كما توجد قرون من التقاليد الشفهية . كل قوة الملحمة تكمن في ان يعرف الكاتب كيف يضع نفسه مكان الاخرين ، وان يعرف كيف يعبر عما في نفوس الاخرين . وهوميروس ليس هكتور ، ولكنه يضع نفسه مكان هكتور ، وهو ليس آشيل ولكنه يتكلم ويبكي كآشيل . . .

س — ما هي اعمالك في الوقت الحاضر ؟

ج — اقوم بعملين في الوقت ذاته . انهي سيرة ذاتية وضعت لها عنوانا « لا احد » . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية اكتشف عوالم اخرى كعالم الصيادين فياستنبول . انها رواية اتحدث فيها عن احتضار مهنة واحتضار مدينة . استطيع ان اتكلم بالطريقة ذاتها عن موت باريس أو لندن أو نيويورك . فالاستلاب والخلل موجودان في كل مكان . ولعلي احلم بروايات اخرى كرواية ذلك النهر الذي حدثتك عنه قبل قليل . ولكني لا أتوصل الى كتابتها . انها تفر مني ، اللهم الا اذا احتفظت بها في نفسي بدافع الغيرة . فانا غيور جدا ، وما اوثره بحبي احتفظ به في اغوار ذاتي .

★ ★ ★

متابعات

نجوى قلعجي

مسح الشعر في العالم لعام ٨٤

◎ شعر الكومبيوتر :

افردت مجلة « فعل شعري » عددا خاصا للشعر الالكتروني وتوزعت مواد العدد بين دراسات نظرية ونصوص شعرية ونثرية ولقد اشارت الافتتاحية الى أن المجلة تعرض لنتاج الكتاب الذين اسسوا محترفا ادبيا اطلقوا عليه اسم « محترف الادب المتعاون مع الرياضيات والعقول الالكترونية » ، واعتبرت النصوص « نتيجة أولية للتفاعل بين الكاتب والالة ، تسجل بداية المحاولات الجديدة للكتابة وتضع اسس ما يمكن ان يكون بالاضافة الى الكتابة المألوفة اكثر اصطناعا » .

والى جانب النصوص الجديدة قدم الكتاب دراسات نظرية حول العلاقة بين الكتابة والمعلوماتية ، طرق الانتاج النصي ، كيفية مزج المواقف الدرامية : الايقاع والبرمجة .

ومن الدراسة التي قدمها « جان ـ بيار بالب » حول العلاقة بين الكاتب والكتابة والعقل الالكتروني نقتطف بعض المقاطع :

« من الامكانيات التي تقدمها المعلوماتية للكاتب اولا على مستوى المادة . فان العقل الالكتروني لا يعمل كمجرد آلة تسجيل للارشفة بما ان اسلوب عمله يلغي مفهوم « المسودة » ومفهوم « الشطب » ويعمل على اساس ان المقالة او الرواية او الصفحة هي مساحة يجب ان تمتلىء على احسن وجه » .

هذا من جهة الكاتب كفاعل . اذ عليه ان يكون حاضرا مع الآلة . اما من جهة الكتابة كانتاج فيتساءل « بالب » : « ما هي الطلبات التي يصوغها الكتاب في مواجهة هذه التكنولوجيا التي تبهرهم حينا وتنفرهم احيانا ؟ ان طلباتهم تكون ساذجة او غامضة عندما يعاملون العقل الالكتروني « كقرين » او عندما يتطرفون في رفضهم له ناظرين اليه « كمنافس » . اما الموقف السليم فيقتضي اعتبار العقل الالكتروني كآلة مساعدة من حيث قدرتها على حفظ اكبر قدر ممكن من المفردات ـ وقدرتها على القيام بعمليات تحليلية معقدة » .

ثم يطرح الكاتب المشاكل والصعوبات التي تواجه الكتابة بمساعدة العقل الالكتروني ومنها مثلا بالنسبة للنص : ما هو النص المعلوماتي ؟ أو « الفيديو ـ نص » ؟ هل نستطيع ان نقرأ نصا ـ فيلما كما نقرأ النص المطبوع ؟هل القارىء يبقى هنا قارئا ام يصبح فاعلا ، ما هي نسبة الاستيلاك ونسبة الابداع ؟ الا يصبح مفهوم القراءة هو التالي : ان تقرأ يعني ان تحول ؟ ان تحول ببرامج محاكاة او معارضة (اثر ادبي او فني يحاكي فيه صاحبه اسلوب اثر سابق) . ان كل كتابة من هذا النوع

تصبح متلقاة كشكل من اشكال التقليد ـ تقليد ماذا ؟ في اية لحظة يصبح القارىء كاتبا ؟ هل هو كاتب حقا ؟ هل المتعة التي يجنيها من هذه الكتابة هي متعة القراءة او متعة شيء آخر ؟ » .

ودون أن يستطيع الكاتب اجابة على هذه الاسئلة يختتم دراسته كما يلي : « كثير من الاسئلة ، قليل من الاجوبة ، ولكن لا شيء يمنع الحلم اليوتوبي لانه انطلاقا من هذه التجربة يمكن تحديد الموقع الذي ستاخذه ـ او لا تاخذه ـ الكتابة المعلوماتية في عالم ثقافي متحول » .

اما الدراسة التي تحمل عنوان « كيفية مزج المواقف الدرامية » والتي كتبتها « سيمون بالازار » فقد جاء فيها : « ان العقل الالكتروني هو آلة لمضاعفة الامكانيات ولابداع الحلول . ان المؤلف يمتلك بهذه الآلة عددا من السيناريوهات التي يستطيع ان يختار بينها ، او يستطيع مزجها او تحسينها » .

« بين فنون الكتابة ـ الكتابة المسرحية او الدرامية هي واحدة من الاماكن المفضلة للمزج ، لقد قدم علماء الجمال والكتاب تأملاتهم الكثيرة حول هذه السمة الاساسية للفن الدرامي ، اي حول : الموقف . ما هو الموقف الدرامي ؟ قبل « سوريو » اشار كل من « بولتي » و « غوتـه » الى ٣٦ موقفا دراماتيكيا ، وهذه الرؤية الوضعية للمواقف كانت توجه الادب المسرحي الى حين مجيء « سوريو » الذي صاغ تأملاته حول ما يمكن ان يؤلف « اساسا » موقفا دراميا . ولقد ذهب الى تقسيم الموقف الدرامي الى عدة عوامل :

ـ الوظائف الدرامية
ـ الانحيازات الجمالية »

وبعد أن تبين الكاتبة « بالازار » العوامل التي تؤلف الموقف الدرامي تخلص الى تبيان الدور المساعد للعقل الالكتروني في الكتابة الدرامية

والذي يمكن تلخيصه ب « قدرة المزج بين الوظائف الدرامية والانحيازات الجمالية . هذا المزج الذي يعطي عددا كبيرا من المواقف الدرامية المكنة » .

ومن النصوص نختار بعض المقتطفات الشعرية والنثرية :

ـ جمل الفتها الآلة انطلاقا من مفردات منتقاة م نكتابات الشاعر الرومانسي فيكتور هيجو :

متكيء على خوف كبير
تجهل ـ في يومك ـ الموجة
التي تستمر في كيانك
عندما تريد أن تتخيل ماء الزمن »

« تبوح النظرات بمطر السقف
تفتح لنا الشجرة هوامش
دون أن ترمينا خارج الافق »

(نص برمجه جان ـ بيار بالب)

★ ★ ★

ـ محاكاة لشعر « مالارميه » :

« الهدؤ ، هذه الآلة الوحشية والقاسية
يعتقد انه يتنفسنا بقلب مجنح سكران
هذا الاصبع الطاهر ، المصقول ، الذي يرميه
تحت الكتاب
الوهج المعطر لعيون عاشقة »

(نص برمجه بول برافور وبيار لوسون)

★ ★ ★

ـ الحكمة ... الكترونيا :

« ● الموت مع النسيان افضل من قصيدة مع ذاكرة
● لا يوجد ابدا مدى حيث يوجد قياس
● لا المادة تنقصنا ولا المسافة ، ينقصنا الجسد
● توجد الطبيعة في الذوق ، لكنها لا توجد ابدا في الايقاع
● لا الصمت ولا المستقبل ينقصنا ، ينقصنا الايقاع
● عندما تتركنا الرائحة ، هذا يعني ان الحرب ليست بعيدة
● علم دون صراع ليس الا حربا دون حب
● الطريق التي تذهب نحو الجسد تمر بالحرية
● طبيعة مع علم افضل من مرض مع كراهية
● جسد دون ماض ، افضل من عائق دون طفولة
● مستقبل مع سر افضل من صبر مع زمن
● السعادة هي في السر وليست في القدرة »

(نص برمجه بيار بينادو وبول برافور)

☆ ☆ ☆

ـ دراما ... كتبها الكومبيوتر :

الساعة تدق . تعلن منتصف الليل . عندما يعود القاضي « انطوان » الى منزله بعد ان حضر امسية موسيقية . فجأة يسمع صوتا حادا : مثل طلقة نارية في الليل . بعدها . يسود الصمت .

الساعة تدق . تعلن منتصف الليل . عندما يعود القاضي « انطوان » الى منزله بعد ان حضر امسية موسيقة . لقد تناول العشاء عند الام « جان » . وكان ضعيفا امام اغراء « النقانق » الساخنة وامام سوء

معاملة صاحبة المطعم . فجأة سمع صوتا حاد ا، مثل طلقة نارية في الليل أو ربما كان انفجار علبة الانفلات وحسب ، لا أحد يعلم الى اين يمكن أن يذهب خيال في حالة غليان ، يستدير ، يسود الصمت .

الساعة تدق ، تعلن منتصف الليل ، عندما يعود القاضي « انطوان الى منزله ، بعد ان حضر امسية موسيقية ، السهرة بمجملها كانت جيدة ، رغم انذارات الايام السابقة ، قبل السهرة ، كان قد تناول العشاء عند الام « جان » وكان ضعيفا امام اغراء « النقانق » الساخنة وامام سوء معاملة صاحبة المطعم . شعر انه في ارتخاء ، وموت «مكسيم» لم يكن غير أمر عارض ، فجأة ، سمع صوتا حادا مثل طلقة نارية في الليل أو ربما كان انفجار علبة الانفلات وحسب ، لا احد يعلم الى أي حلم يقظة يمكن ان يذهب خيال في حالة غليان ، يستدير ، يصيبه القاتل بطلقة في صدره ، لا شيء يعكر الليل ، ومجددا ، يسود الصمت » .

(مقطع من نص برمجة كريستيان كاديت)

★ ★ ★

ـ حكاية ... ايضا :

« غراب كبير ، عاش دائما في الغابة وكان يمضي ساعاته على افضل حال ، منتظرا مجيء الايام الجميلة ، باحثا عن طعامه دون تعب ، وحالما .

توالت الايام تلو الايام في الانسجام الابدي للمجرات ، والغراب الكبير يكبر ويشعر ان حكمته تكبر بينما تصغر قواه ، والزمن يمضي .

وفي يوم بدا له موته ، جذابا وناعما ، خارقا وخادعا ، سحب الموت الغراب من اوهامه فاصبح وقته ثمينا كما لم يكن ابدا .

اراد ان يحيا ايضا . فقال له الموت « ايها الحكيم بين الحكماء هل ترغب أن تراها تنطفيء واحدة واحدة شرارات فكرك وتبيد حكمتك !

تبع الغراب الكبير الموت ، وهكذا كان . لان الموت يغذي الحياة . يعطيها مادة وصورة ، ومنذ ذلك الحين امتزج الغراب الكبير ببذور الكون التي لا تحصى حارسا انسجام العوالم » .

(نص برمجه جان ــ بيار بالب)

● وشعر الشعراء :

من الشعر الاوروبي الصادر عام ١٩٨٤ والذي كتبه الشعراء دون مساعدة العقل الالكتروني صدرت عدة دواوين رحبت بها الصحف والمجلات الثقافية . من هذه الكتب :

ــ كتاب « وجهك حتى العظم » للشاعرة الفرنسية « ماري ــ كلير بانكار » التي صدر ديوانها الاول عام ١٩٧٨ . كتب الشاعر الان بوسكيه حول شعرها يقول :

« تحاول الشاعرة في لغة غنائية تعريف الذات انطلاقا من العلاقة بين الحس والعقل . عندما يحلل الحق لنفسه يأخذ بالحسبان امكانياته واحتمالاته البيولوجية . ان ما يتصوره العقل يؤكده الجسد او يصححه وما يأمر به الجسد يضطر العقل الى تضمينه في الفانتازيا او الزهد » .

« هذا الاغراء المزدوج يوجد في كتاب « وجهك حتى العظم » . كتاب بمباين ملامح « الانا » في تداخلها مع الخارج لان التساؤل حول الذات يعني ايضا التساؤل حول الاشياء بما ان ما تشعر به الذات وما تحس به وما تراه يصبح جزءا منيا وهذا ما تعبر عنه الشاعرة » :

« في المترو / هل تسمعون الاشجار / التي تتكلم ميتة من خلال الملصقات » .

« الجدار هو باب نذهب من خلاله الى احتراقنا » .

★ ★ ★

ــ كتاب « اليواش » للشاعرة البلجيكية « ليليان ووترز » التي صدر ديوانها الاول « الغابة الجافة » عام ١٩٥٢ في كتابها الجديد تعمق الشاعرة هاجسها عن عرضية الوجود الانساني . عن الموت المبدد . عن الحب وضرورة الشعر :

« جـذلان
الجذع الذي اراه
في قمة الحياة
وتحت دقيق الثلج
لست اؤمن الا بخلود البرد » .

★ ★ ★

ــ كتاب « تقاطعات الجسد والحديقة » للشاعر « كلود ابستيبان » يأتي بعد كتابيه « اعمال القلب » و « الارض » . قدم النقاد شعره على انه يتمتع بغنائية بسيطة وجملة واضحة . حيث يغني المعضلة الحارقة للحضور والذاكرة ورغبة البقاء :

« انا حي ، وما زلت موجودا بما اني أشد الي مشلحي »

« مع كل تحليق للعصافير ، اتذكر / اسكن سفرهـا / انا ، عاشق الجدران / انهض في جسدي / اتنفس ، ارتجف من تزهير الفضاء/ارسم قوسا ابيض في الهواء الابيض » .

★ ★

ـ كتاب « عزف الظلال » للشاعر « غي غوفيت » . شاعر يحلم ان يقدر يوما على « الاحتفال باعراس الحبر والثلج كتب عنه احد النقاد يقول انه يختصر العالم الى مطبعة سحرية حيث العصافير تحترم الصمت، ويبني عالما حيث : « الفجر يتسول خبزه في حديقة الاحداق المغلقة »

ـ كتاب « سلطان وعلكة » للشاعر « شارل كانتريك » الذي كتب الشاعر الان بوسيكه يعرف به « منذ بيغي وكلوديل افتقدنا الشعراء المتجذرين في الارض . كما ينقصنا الشعراء الذين يقولون بقوة حقائقهم اليومية » وهذا ما يقوله الشاعر « كانتريك » الذي يتغنى بقريته البحرية « ما يقوله بسيط وسهل فهمه . انه يترجم ارضا بجفافها وصراعها ضد البحر . برجالها الذين يذهبون الى البعيد ونسائها اللواتي يعشن في انتظار دائم . ومتهيئات دوما للحداد ..» .

« مر زمن الساحرات في الأشرعة
وجاءت المدن
شقيقات كبيرات ، متصنعات
لكنهن لسن فخورات »

✻ ✻

ـ ترجمت الروائية « مارغريت يورسونار » الى الفرنسية اكثر من ديوان للشاعرة الهندية « امريتا بريتام » التي تبلغ من العمر ٦٤ عاما وصدر لها ٢٠ ديوانا شعريا . في ديوانها الذي يحمل عنوان « اشعار » قصيدة بعنوان « مارلين مونرو » :

« مثل منديل متسخ
حملته في جيبي
جففت به عرقي
الف والف مرة
لكني اليوم
اريد غسله
في مستنقع الموت »

✻ ✻

ــ اجرت مجلة « الآداب السوفياتية » مقابلة مع الشاعر الروسي « اميليان بوكوف » الـذي اعتبر بعض النقاد ان صوتـه صـدى لصوت « ماياكوفسكي » وجوابا على السؤال حول تأثره بالشاعر الكبير قال :

« طبيعي ان اكون تأثرت وانما ليس في الايقاع ولا في الصور وانما في الرسالة . لقد علمني ان انظر في الحياة قبل كل شيء » .

وفي مجال حديثه عن تأثراته الشعرية ذكر « بـوكـوف » تـأثره ببودلير وبالغنائية الفرنسية في القرون الوسطى وبمعاصره الشاعر الروسي « ميبز يلاتيس » .

عن دواوينه التي جمعت في العام الماضي ٨٣ في ٣ اجزاء يتحدث عـن الغنائية التي يتميز بها شعره :

« ان شعر الحب يؤلف تقريبا نصف اعمالي الكاملـة ان القول ان عصرنا التقني ، عصر السرعات القصوى يعارض الحب هذا القول يبدو لي مصطنعا وتافها . انني لا امتنع في هذا المجال عن ذكر رجل بارز « الكسي دوشكـين » مهندس معماري مشهور وانـا سعيد بصداقته حتى انني خصصته برواية «ادوار البناء ترتفع» ان هذا الرجل المتليء بحكمة العمر وتجربة الحياة ، والذي يعد البناء بالنسبة اليه مهنة ورسالة ، هـذا الرجل كتب ابياتا لايتحدث فيها الا عن الحب ، يقول انه « دون حـب ودون شعر ، حتى الاسمنت لايتماسك »

والشاعر « بوكوف » الذي استفاض في حديثه عن الحب اثناء المقابلة يتابع قائلا :

« في السابق ، كان رفاقي يوجهون الي اللوم بسبب قصائـدي في الحب ، لانه ، كما يقولون ، هذا يبعد عن المعركة ، ولكن ، شعر الحـب، شرط ان يكون جيدا ــ نافع جدا ، انه يساعد على العيش وعلى الكفاح »

من اشعار « بوكوف » الذي الف خلال ستين عاما مئة كتاب بين شعر وقصة ورواية ، هذا المقطع من قصيدة « حبة العنب » :

« حبة العنب
في طبق اليد
للشمس تبتسم .
بذرتان ، رشيقتان ، خفيفتان في وسطها
ـ بجعتان على بحيرة تتموجان ـ »

ومن قصيدة عن « الشعر » :

« ماهو الشعر ؟
تحليق مطلق العنان
لجنا المجنح
أو ربما صرخة
كل ما يحيا
باندفاع وعفوية
او الحقل الناقر
الذي بدأ يزهر »

☆ ☆ ☆

قضـــايا ثقـــافيـــة

نصـر الديـــن البحرة

شخصية الشهر :

زينب فـواز ..

كاتبة عربية .. من جيل الرواد

تمر هذه السنة الذكرى السبعون لرحيل الكاتبة العربية الرائدة ـ زينب فواز وهي من مواليد تبنين ـ جنوب لبنان : قضاء بنت جبيل ـ عام ١٨٤٦، وقـد عاشت ايامها الاولى في اسرتها الفقيرة ، غير ان ملازمتها للسيدة فاطمة الاسعد زوجة الحاكم ، مكنتها مـن تلقي مبادىء القراءة والكتابة الاولى ، واتـاحت لها الفرصة كي تطالع بعض الكتب .

وكان زواجها الاول من احد اعوان الحاكم ـ ولكن هذا الزواج لم يعش طويلا فغادرت لبنان الى مصر... حيث اقامت مع اخيها الذي عمـل هناك محاميا في الاسكندرية .

وفي مصر بدأت تظهر كتاباتها الاولى في صحف « النيل » و « المؤيد » و « اللواء » و « الاهلي » وسواها .

وكان زواجها الثاني من أديب بكرنظمي الدمشقي ـ وهوالذي انشأاول جريدة اخبارية اجتماعية صدرت في دمشق عام ١٨٩٦ . وقد جاءت كي تعيش معه في دمشق .. غير ان زواجها هذا لم يدم ايضا اكثر من ثلاث سنوات . وكان طبيعيا أن تضيق ذرعا بهذا الزواج ، بسبب انغلاق حياتها الاجتماعية من جهة . ووجود عدة زوجات يشاركنها حياتها الزوجية ..

وغادرت زينب فواز سورية لتعود مرة اخرى الى مصر .. حيث عاشت في القاهرة وتوفيت فيها عام ١٩١٤ .

.. وقد صدر أخيرا في بيروت ـ كتاب يضم بعض الاعمال الادبية التي تركتها زينب فواز . قدمت له وحققته فوزية فواز المطر ـ وجاء فيه انها تركت عددا من المؤلفات بينها « الدر المنثور في طبقات ربات الخدور » وفيه تراجم لاربعمئة وخمسين امرأة من الشرق والغرب... الملك قورش أو ملك الفرس » رواية تاريخية غرامية صدرت عام ١٩٠٥ . « الرسائل الزينبية » مقالات تتضمن آراء زينب فواز في الادب والسياسة والمجتمع . « كشف الازار عن مخبآت الزار » مقالات تتناول بالنقد ظاهرة الموالد في مصر . ولها أعمال اخرى مخطوطة لم تطبع .. اضافة الى ديوان شعر مفقود .

ويبدو ان من أهم الاعمال التي تركتها رواية « حسن العواقب » ومسرحية « الهوى والوفاء » وقد صدرتا في الكتاب المذكور ... وهما اضافة الى مؤلفاتها الاخرى ، يسمحان لنا بان نعد زينب فواز بين الرائدات من نساء عصر النهضة . وقد ترافقت كتاباتها النثرية مع قصائد عائشة التيمورية ونثريات باحثة البادية « ملك حفني ناصيف » . غير انها تميزت عن الثلاث . فقد كانت عصامية ـ بكل ما في الكلمة من

معنى ـ ذلك ان البيئة الفقيرة التي ظهرت فيها لم تسمح لها بالدخول الى المدرسة ، وقد انتهت الى ماوصلت اليه نتيجة جهودها الفردية الخاصة ..

ومن جانب آخر . فان هذه البيئة ، كانت رغم كل شيء ، تنطوي على كثير من بذور التحرر .. ولولا ذلك لما استطاعت زينب ان تحصل على الطلاق .. من احد رجال الحاكم ..

وانما تبدو مميزات زينب فواز الشخصية . بالمقارنة مع باحثة البادية التي نشات في اسرة ميسورة مكنتها من أن تتلقى دراستها في مدارس القاهرة وان تتابع دراستها العليا في الجامعة : فتنال شهادة « الدبلوم » وكانت ملك حفني ناصيف تتقن الانكليزية والفرنسية ، وعملت بالتعليم في مدارس البنات الرسمية .. الا انها رغم ذلك كله ـ تزوجت من احد رجال القبائل في الفيوم « عبد الستار الباسل » . وبعد سنوات من زواجها لم تنجب . فتدنت مكانتها في هذا المجتمع البدوي الذي لايحترم المرأة اذا لم تكن ولودا . فما كان من زوجها الا ان استعاد زوجته الاولى ، وكانت قد انجبت له بنتا .. في حين ظلت ملك حفني ناصيف على ذمته . واتضح لدى فحصها على يدي طبيب مشهور : انها ليست عاقرا ، وان زوجها هو الذي اصيب بأمراض بعد طلاقه من زوجته الاولى ادت الى عقمه .

ومع ذلك فانها لم تستطيع أن تحصل على الطلاق ، ولم تستطع ان تستمر في تلك الحياة الصعبة المضنية فتوفيت ابنة ثلاث وثلاثين سنة ..

.. بلى كانت زينب فواز ، اقدر واقوى .. واكثر جراة .. واشد بأسا وكانت شخصيتها قوية الى درجة انها استطاعت ان تتزوج مرتين وان تطلق مرتين .. وان تواجه المجتمع المتخلف بعد ذلك .. وتواصل حياتها الطبيعية ، وتتابع رسالتها الأدبية والفكرية بكل هدوء وصفاء .. دون خوف او خجل .. أو عقد ..

وتمثل رواية « حسن العواقب » ومسرحية « الهوى والوفاء » صورة للنمط الريادي لتعاطي كتاب عصر النهضة مع الاشكال الادبية الحديثة ، فثمة حكاية مغامرات يقوم بها فرسان في أجواء امراء وقلاع وسجون ؛ وعبر قصص حب وفراق ولقاء ، ونماذج للخير والشر والشجاعة والجبن ، والمراوغة والصدق . مثل قصص الفرسان في أوروبا العصور الوسطى . وقد تأثر أوائل كتاب عصر النهضة ، بهذا النمط ، عبر الترجمات التي قام بها خريجو « مدرسة الالسن » التي انشأها رفاعة الطهطاوي في مصر عام ١٨٣٥ ، والمدرسة اللبنانية السورية ، في الترجمات التي يجري التصرف بها لقصص الادب الفرنسي .

آراء .. وأفكار

العلامة العلايلي يتحدث عن اللغة العربية

يعد العلامة الشيخ عبد الله العلايلي ــ واحدا من كبار علماء اللغة العربية وما زال متفرغا لدراسة قضايا اللغة والاجتهاد فيها منذ اكثر من خمسين عاما . وقد ادلى أخيرا بحديث نشر في العدد ٢٠٦٣ من مجلة الصياد اللبنانية ، تطرق فيه الى عدد من المسائل حول واقع اللغة العربية والمشكلات التي تواجهها وآفاق تطورها . وسوف احاول اقتطاف اهم الآراء التي قدمها الاستاذ العلايلي :

.. ليس هناك قواعد اللغة العربية . الكلمة الصحيحة هي الضوابط . ذلك أن الضابط يحتمل الاستثناء ، ولغتنا العربية مملوءة بالاستثناءات . المهم في نظري هو البحث عن الاسباب الحقيقية التي ينبغي أن تعالج من أجل ضمان عدم توقف اللغة العربية . يجب أن تتجاوز الترقيعات التي تعمد اليها المجامع .

.. القدرة الحقيقية في اللغة قائمة على شيء لامسه القدامى . ولم يكمله المحدثون . جهدي كان ان ابين ان النماء الحقيقي والتزايد في اللغة العربية هو قضية الموازين هو اهم شيء عندي : من حيث بحث دلالة الموازين في اللغة العربية ، طريقة التزايد في اللغة العربية عمودية وقائمة على الاشتقاق . في اللغات « الآرية » التزايد افقي امتدادي قائم على سوابق ولواحق . ومسألة الموازين اساسية اذ انه لاسبيل لان تساير اللغة العربية عصرها كما ينبغي ، الا بعد ان نضع لها دلالات ثابتة . ان توصلت انطلاقا من هذه الموازين الى محاولة تطوير اللغة ، فكلما أتت الحضارة بشيء جديد على صعيد التكنولوجيا او غيرها ، اجد له سبيل الدخول الى لغتنا باستخدام الموازين .

.. وجدت ان في اللغة العربية ستة ابواب من « فعل » عندما تنقلب الى المضارع ، لكنني بعد البحث وجدت ان اللغة العربية تميل الى الغاء الأبواب جميعا والابقاء على كسر عين الفعل في صيغة المضارع . اكثر من هذا : انا اقول ان اللغة العربية لوبقيت في الجزيرة العربية . لكان تطورها النهائي قد صب في خانة كسر عين المضارع . لذا انا ادعو الآن لتبني هذه الصيغة . حتى لو خالفت بعض ما تبقى عالقاً في الاذن العربية : فما المانع ان تقول :نصر ينصر » بكسر الصاد » ؟

.. الاخطاء الشائعة تصبح بسبب انتشارها حلة لغوية ينبغي تبنيها . « قوّم » ــ بفتح الواو المشددة ــ هو الصواب . ولكن انتشار « قيّم » ــ بفتح الياء المشددة ــ بهذا الشكل الواسع يعطيها قيمة يجب الاعتراف بها وتبنيها .

مشكلتنا نحن العرب ، اننا نفتح المعجم مرتين : المرة الاولى لفهم معنى الكلمة ، والمرة الثانية لضبط عين الفعل ، هذه المشكلة غير موجودة عند غير العربي الذي يفتح المعجم مرة واحدة لفهم المعنى . ما أهدف اليه هو تسهيل اللغة .

.. ما ادعو اليه بالنسبة الى عين الفعل لا يمس الجوهر . وفي حال اقراره فمن شانه ان يسهل اللغة العربية بشكل كبير وان يوفر علينا مشكلات كثيرة .

.. خذ فعلا مسالة التأنيث المعنوي ، كما هو الحال في لفظتي « أذن » و « عين » . أنا أؤكد أن العربي كان يتجه الى تذكير كل ما ليس فيه علامة تأنيث ، مثل : التاء والالف المقصورة او الممدودة ، لكن خروج الالسنة العربية من الجزيرة اوقف هذا الاتجاه . أنا اليوم اوصي باتخاذ قرار يجعل كل ما ليس فيه علامة تأنيث اسما مذكرا .

.. انا ليس عندي تعدية ولزوم . وجدت ان العربي كان يكون الفعل لصيقا بنفسه . نحن نسميه الآن : اللزوم . لما أراد المتكلم ان ينقل هذا الحس الى غيره استخدام ادوات التعدية . مثال على ذلك فعل « وقف » اللازم . وقف يصبح متعديا بنفسه عندما يصبح أوقف . لكننا لسنا بحاجة الى ذلك . ففي القرآن الكريم عبارة « وقفوهم » التي لم تستخدم همزة التعدية . التعدية آخر مرحلة من مراحل التطور اللغوي . كل فعل على هذا الاساس قابل لان يتعدى بأي حرف من حروف المعاني عندما تريد معنى مركبا من دلالة الفعل ودلالة الحرف معا ، من هنا المتعدي لا يبحث عنه في المعاجم ، ولكن في رغبة كل استخدام فردي يحتاج الى التعدية ، وهذا بالتالي خاضع لارادة المتكلم .

.. احصى سيبويه في كتاب « الكتاب » موازيين الثلاثي احصاء تقريبيا . فوجدنا انه يمكن من كل ثلاثي ان تشتق ثلاثمئة مشتق على أوزان مختلفة . ثلاثي « نشر » مثلا تصبه في قالب ميزان هو مفعال فيعطي الالة « منشار » . وأنا لا اجد ان بامكان اللغة العربية ان تساير عصرها كما ينبغي الا بان نضع لها دلالات ثابتة . انا مثلا اخذت الثلاثمئة وزن التي أحصاها سيبويه ، وجعلت لها دلالات ثابتة قليلة ، وتنبهت الى أشياء لم يتوقف عندها القدامى .

ـ مثلا ؟

.. خـذ مثلا ميزان فنعال ـ بضم الفـاء ـ فالقدامى قالوا انهـا تدل على المرض أما انا فوجدت أن هذا الميزان يدل على مرض يرجى شفاؤه « السعال مثلا » . في حين أن الاسلاف لم يتنبهوا الى هـذا هذا الفارق . باختصار يجب ان نتتبع الموازين ودلالاتها ، وبفضـل هذه الطريقة تمكنت من التوصل الى مواكبة الحضارة .

.. انا من أنصار تعريب المفردات الاجنبية ، ولكن بعد صقلهـا بحيث أنها لا تخدش الاذن العربية ، بل تساير موازينها . الجاهليـة نفسـها اخذت كلمة « قسطاسيوس » من الاغريقية القديمة ، ومعناها : ميزان الذهب . اللغة العربية تقبلت اللفظ حتى ان القرآن الكريم استخدمها بقوله تعالى « وزنـوا بالقسطاس المستقيم » . اسـم « جبرائيل » مأخوذ من الارامية القديمة . جبر معناها : رجل . وايل معناها : الله . جبرائيل هو رجل الله ، جاء القرآن الكريم واخـذ الاسم فجعله عربيا على وزن فعليل « جبريل » .

.. في كل لغات العالم يأخذون ألفاظا ويضيفون اليها ما يناسب جرسهم ، ولا شيء يحول دون اعتماد العربية هذا الاسلوب .

أنا مع التعريب عندما لا تجد كلمة في صميم اللغة العربية تؤدي هذا المؤدى . فاذا وجدتها عندك فلماذا تأخذها من الغير . في الماضي كان الناس يستخدمون « جورنال » بقينـا نستعملها حتى مطلـع الشدياق بكلمة « جريدة » المانوسة على الاذن العربية . فورا تقبلهـا الناس حتى انه لم يعد هناك من يستخدم لفظة جورنال . . . .

الأدب العربي الحديث

أطروحة دكتوراه في القصة القصيرة

« العناصر الرمزية في القصة القصيرة » عنوان اطروحة دكتوراه دافعت عنها الباحثة المصرية فاطمة الزهراء امام اساتذة قسم اللغة العربية بكلية الاداب في جامعة عين شمس في القطر الشقيق ، فنالت اللقب مع مرتبة الشرف الاولى .

ناقشت الدكتورة الزهراء قصصا لكتاب ، من مختلف اجيال القصة القصيرة في مصر : يحيى حقي ، يوسف الشاروني ، يوسف ادريس ، جمال الغيطاني ، مجيد طوبيا ، بشر فارس ، ضياء الشرقاوي .. وسواهم .

.. وانطلقت في بحثها من أن القصة القصيرة هي من أندر الفنون النثرية تعبيرا عن حركة المجتمع ، فهي تتصدى للاحداث ، وتتحول في أحيان كثيرة الى اداة مشاركة وتوصيل . وهو الامر الذي يؤكد ان ازدهارها رهن بما يصطخب في المجتمع من احداث ومتغيرات . ومن هنا غدت القصة القصيرة وسيلة لكشف الحقائق الجوهرية التي تنشد خلق نظرة جديدة الى الواقع ، والى جوهر الاشياء وحقائقها . فكلما ازدادت حدة الصدام بين الفرد والمجتمع ، كان المجال فسيحا امام القصة القصيرة لتقديم مضامين جديدة . ذلك لانها فن يعتمد على الجزئيات والتقاط الموقف الواحد أو الحادثة المتفردة التي تحمل من الدلالات ما يشير الى قضية او فكرة ، وذلك لا يتوفر للاديب الا اذا كان المجتمع في حركة مملوءة بالاحداث والمتغيرات ، فالقلق والصراع والصدام .. كل ذلك دم يجري في شرايين القصة القصيرة . فيحفظ لها حياتها ، ويعمل على نموها وازدهارها . وهذا يفسر بالطبع كثافة انتاج القصة القصيرة في مصر ، خلال مرحلة الستينات ، تلك المرحلة

التي شهدت أكبر ازمات واقعنا متمثلة في هزيمة حزيران « يونيو » ١٩٦٧

... وترى الدكتورة فاطمة الزهراء ان كاتب القصة القصيرة . يلجأ في احيان كثيرة الى استعارة وسائل الشعر وفنونه ، مـن ايقاع ، وتكثيف للعبارة ، واعتماد للغة الشعرية ، ومن ثم كانت القصة القصيرة من أكثر الاشكال النثرية استيعابا لاساليب الرمز . اذ تسعى الى عمق المجاز وايحاء الكلمة وتكثيف العبارة ، وتلك خصائص تتسـع لهـا معطيات الرمز وثريته ، فمزاوجة القصة القصيرة بين خصائص الشعر وبين امكانات الرمز . اثمرت بناء فنيا يتراوح بين الحدس والتعبـير الجمالي ؛ مستخدما الخيال لتجسيد التجارب الانسانية . والحاجـة الى الرمز ماسة باعتباره طريقة فنية للتعبير عن مجموعة من الافكار والانفعالات لدى الكاتب ؛ تستخدم الايحاء والتلميح والاشـارة ؛ لتصل الى موضع ما في النفس البشرية ، ولتمنح الافكار الباطنيـة شكلا خارجيـا .

وهكذا يمكن الوصول في النهاية الى تجسيد الافكار الفلسفية في شكل فني ، والى تحقيق الرؤية العميقة لواقع الحياة الانسانية وكشف غموضها وأسرارها وما يكتنفها من تناقض وابهام .

شــهادات ومواقف

جان زيغلر يقدم كتابه الجديد « المتمردون »

يعد الكاتب السويسري جان زيغلر ، احد علماء الاجتماع التقدميين المرموقين في العالم ، وهو في الآن ذاته معروف كمفكر سياسي مهموم بمشكلات العالم الثالث وقضايا التحرر الوطني ، وحركات التحرير المسلحة ، وقد زار عددا من اقطار افريقيا ، يوم كانت ساخنة بالثورات

المسلحة ضد الاستعمار ، وتنقل في عدد من بلدان اميركا اللاتينية الثائرة . وله مؤلفات كثيرة عن الثورة وحركات التحرر . نقل بعضها الى العربيـة .

وبمناسبة صدور كتابه الجديد « المتمردون » التقى به في جنيف الكاتب اللبناني نصير مروة ، حيث أجرى معه حوارا نشر في مجلة الكفاح العربي — ١٩٨٤/٥/٢٨ — نقدم منه ما يلي :

في كتاب « المتمردون » حاولت اعادة الاعتبار الى المفاهيم الدقيقة التي تستند الى مفهوم الصراع الطبقي في تفسير التاريخ ، مظهرا قدرتها على فهم نزاعات وصراعات كتلك التي يشهدها لبنان او السلفادور او الصحراء الغربية او اريتريا او سواها من البلدان . لانه ليس هنـاك مفاهيم اخرى في اعتقادي غير هذه تمكن من الاحاطة بالواقع . واذ اقول: ليس هناك ، فلانني شاهدت حروب التحرير الشعبية التي اتحدث عنها . فقد شهدت ما جرى في نيكاراغوا ، وعايشت الثورة في السلفادور، وزرت الصحراء الغربية ، وتحدثت الى الفدائيين الاريتريين . وكذلـك الى مقاتلي « سوابو » . وأنا لا ازعم أن المعرفة التجريبية ذاتها تستطيع أن تستغرق هذه التجارب كلها . لكن هناك قاسما مشتركا بينهـا هو البعد الامبريالي ، هناك طرف خارجي فيها . بتعبير آخر : هناك تناقض رئيسي في كل حالة من هذه الحالات ، تأتلف معه مجموعة من التناقضات الثانوية ، هذا التناقض الرئيسي هو ذلك الذي يواجه بين الشعوب الانفة الذكر ، اي حوالي ٧١ بالمئة من سكان المعمورة ، وبين الامبريالية . انه تناقض المسيطر والمسيطر عليه . تناقض الشعوب مع النظام العالمي الذي يتجسد في السوق الراسمالية العالمية . فهـذه السوق العالمية هي بنية كونية شاملة تنعكس في التفاوت الحاصل بين شروط التبادل : ١٥ بالمئة من سكان المعمورة استهلكوا في العالم الماضي ٦٢ بالمئة من كل الارزاق التي انتجها العالم ، وهي تتحكم كما ذكرت بشروط التبـادل

العالمي وحدوده . وهي وراء تراكم الراسمال الاحتكاري في العالم . وهي الى هذا تتحكم بالمعرفة العلمية والتنكولوجيا . خذ مثال المنتجات الصيدلانية : انها تنتج في البرازيل وجنوب افريقيا واندونيسيا .. الخ . لكن المعرفة العلمية موجودة هنا . في « بال » في سويسرا . ولهذا أقول ان ثمة احتكارا للمعرفة العلمية والتكنولوجيا . واحتكارا للراسمال العالمي : « هنا في هذه الحاضرة الصغيرة ـ يقصد : جنيف ـ حيث تجد ٤١٩ مصرفا دوليا » في حين ان ديون مجموعة « ليما » المئة واثنتين وعشرين تتجاوز سبعمئة مليار دولار .

السوق الراسمالية العالمية ذات بنية موحدة : لحمتها العنف وسداها اللا مساواة . والمثال الاخير الذي سأسوقه هو المثل الذي تقدمه منظمة الاغذية والزراعة الدولية « الفاو » التي تقول ان الانتاج الزراعي في العالم يكفي لتغذية اثني عشر مليار انسان ، ومع هذا فان خمسين مليونا من سكان المعمورة الذين لا يتجاوزون الاربعة مليارات يموتون جوعا .

دراسات انسانية

أول معجم في التاريخ للغة السومرية

من المقرر ان يصدر بين حزيران « يونيو » وتموز « يوليو » ١٩٨٤ أول قاموس للغة السومرية في التاريخ . يتالف هذا القاموس من ثمانية عشر جزءا ، يصدر منها الجزء الاول عن جامعة بنسلفانيا ، على ان تغطي الاجزاء الكاملة ، تلك الحقبة الممتدة منذ الالف الثالث قبل الميلاد ، حتى العصر الميلادي الاول .

ويحتوي الجزء الاول من هذا القاموس على ٣٨٠ مدخلا تضم كل المعاني اللغوية المحتملة . اما بقية الاجزاء فسيعمل خمسة باحثين من أجل اصدارها خلال ٢٥ او ٣٠ سنة .

وكان هذا المشروع قد بدأ عام ١٩٧٦ بمنحة من قسم الانسانيات في جامعة بنسلفانيا قدرت بـ ٨١٠ آلاف دولار . حتى سنة ١٩٨٦ .

وقد اشرف على اصدار الجزء الاول عالم اللغات السويدي المولد « آك . سبورغ » وهو الان في التاسعة والخمسين من عمره . ويقول في تصريح نقلته وكالة يونايتدبرس : ان القاموس السومري سيغير على نحو عميق اتجاه الدراسات السومرية في الوقت الراهن .

وقد عمل سبورغ مع اربعة باحثين من جامعة بنسلفانيا ، فاستفادوا من الالواح الطينية التي تركها السومريون ، اضافة الى مجموعات موجودة في متاحف بغداد واستانبول وباريس ولندن .

وتتضمن هذه الالواح كتابات في التاريخ والملاحم والاغاني والامثال والطب والصيدلة .. والتجارة .

ويضيف سبورغ ان كتابات طلاب المدارس السومرية التي عثر عليها علماء الآثار القت ضوءا كبيرا على نشاطات المدارس القديمة واساليب التعليم فيها .

ويستطرد قائلا : اننا نرى الان اشياء جديدة عن المدارس ، وكيفية تمضية الطلاب ليومهم في المدرسة ، والحوارات التي كانت تجري بين الطلاب والاساتذة ، ومتى كانوا يحتالون على بعضهم بعضا ، ومتى كانوا يصرخون على بعضهم بعضا ... انها تحوي على الكثير من المرح .

يجدر بالذكر ان السومريين الذين عاشوا على ضفاف دجلة والفرات ، هم اول شعب في العالم اخترع لغة مكتوبة . وان آلاف الالواح الطينية التي كتبوا عليها ، يمكن القول انها تشير الى اول حضارة في العالم .

برقيات . برقيات . برقيات

جديـد .. محمـود درويش

يطير الحمام ، يحط الحمام ، قصيدة جديدة للشاعر الفلسطيني الكبير . محمود درويش كتبها أخيرا ، بعد نجاته من الازمة القلبية التي المت به . وكان ذلك في آذار الماضي ، وقد نقل محمود الى احد مشافي فينا من قبرص ، حيث كان يقيم .. وخضع لعناية مركزة ، شفي بعدها . وعاد الى الحياة والشعر والحب .. ومـن قصيدة محمود درويش الجديدة :

يطير الحمام
يحط الحمام
ـ أعدي لي الارض كي استريح
فاني أحبك حتى التعب
صباحك فاكهة للاغاني
وهذا المساء ذهب
نحن لنا ، حين يدخل ظل الى ظله في الرخام
واشبه نفسي حين أعلق نفسي
على عنق لا يعانق غير الغمام
وأنت الهواء الذي يتعرى أمامي كدمع العنب
وأنت بداية عائلة الموج حين تشبث بالبر
حين اغترب
واني احبك ، انت بداية روحي ، وأنت الختام .

جبرا : اللغة العربية قادرة

في حديث نشرته صحيفة الشرق الاوسط الصادرة في لندن . تحدث الروائي والمترجم العربي جبرا ابراهيم جبرا عن حركة الترجمة في الوطن العربي ، فقال ان هذه الحركة هي الان افضل مما كانت عليه في الاربعينات . وأضاف : لقد ترجم شكسبير في ما مضى . ولكن معظم ترجماته كانت رديئة ، وانا ترجمت ست مسرحيات لشكسبير لاني وجدت أن ما ترجم له كان رديئا . وربما كان على كل عصر ان يترجم أمهات الكتب الى اللغة العربية . ولذلك لا بد من العمليتين ، فالكتب الهامة التي تصدر الان لا بد من ترجمتها . وكذلك الكتب التي تنتمي الى العصور السابقة ، ولكني أؤكد أيضا ان ما يترجم ضئيل جدا جدا بالنسبة الى ما يصدر من كتب هامة في العالم الغربي .

وقال جبرا ابراهيم جبرا : ان اللغة العربية قادرة على كل شيء وثرية . وعلى المترجم أن يتقنها بقدر ما يتقن اللغة التي يترجم عنها ، ولا يغني اتقانه احداهما فقط .

علاقة المثقفين العرب .. بالغرب

بمناسبة ظهور ترجمة فرنسية جديدة لرواية الكاتب السوداني الكبير الطيب صالح : موسم الهجرة الى الشمال . قام بها الكاتب التونسي عبد الوهاب المؤدب ، اجرت مجلة المستقبل حوارا معه قال فيه : كل ما أحاوله ككاتب ومثقف ، هو في مواجهة الانتماء الى شعب نعرف عظمة ماضيه ونعيش بؤس حاضره ، واضاف ان المثقف يسير في الصحراء في حقبة كبده ، وفي مواجهة الحلم والرغبة في العودة الى الجذور والاصل .

ووصف علاقة المثقفين بالغرب ،بانها علاقة انفعال لا تفاعل ، وانتقد هذه العلاقة السلبية قائلا ان من ملامحها التقليد الطاغي على الابتكار ، والخضوع المطلق لنمط الاشكال الغربية في الكتابة ، والتأخر الزمني بمعنى اننا ناخذ من الغرب الاشياء التي تجاوزها زمنيا .

اعادة الملامح البشرية لجمجمة !

في محاضرة القاها الاستاذ الزائر في صنعاء الدكتور احمد قدري رئيس هيئة الاثار المصرية قال : ان جامعة « واسيدا » اليابانية استطاعت بواسطة العقول الالكترونية ان تعيد الملامح البشرية لاحدى الجماجم البشرية التي وجدت في احدى مقابر الاقصر ، واتضح انها لفتاة في مقتبل العمر . وتم بالفعل تحديد هذه الملامح بالصور الفوتوغرافية والفيديو والتصوير السينمائي .

وأشار الى مومياء ، عثر عليها في اليمن وتعود الى القرن الثالث قبل الميلاد ، ثم قال : ان الحضارة اليمنية القديمة ، من حيث ايمانها بخلود الروح بعد الموت واحتفاؤها العظيم بالعالم الآخر ، تقترب كثيرا من مفاهيم الحضارة المصرية القديمة .

فسيفساء للمسيح وسقراط .. في افاميا ..

تحدثت صحيفة البعث عن محتويات متحف افاميا للفسيفساء فقالت انه يضم لوحات نادرة منها تعود الى عصور مختلفة ، ويقع المتحف في خان عثماني بني زمن السلطان سليمان القانوني في القرن السادس عشر ميلادي وتبلغ مساحته سبعة آلاف متر مربع .

ومن روائع المتحف ذكرت « البعث » لوحة يبدو فيها الحكيم اليوناني سقراط وحوله ستة من تلامذته . ولوحة اخرى تصور مباراة للجمال بين عدد من الصبايا .

وبين موجودات المتحف أيضا لوحة من الفسيفساء ترجع الى القرن الميلادي الخامس . وتبدو فيها امرأتان تمتطيان جوادين ، وتصطادان الوحوش . وثمة لوحة ضخمة يبلغ طولها ٢٦٫٥ مترا تبدو فيها زخارف حيوانية ونباتية وهندسية يرجع تاريخها الى عام ٤٨٣ للميلاد ، كما ان هناك لوحة ترجع الى اواخر القرن الميلادي الخامس يبدو فيها السيد المسيح جالسا على كرسي . وقد احاطت به مجموعة من الطيور والحيوانات والوحوش والافاعي . .

ازمة المسرح في مصر . .

نقلت وكالة رويتر مقتطفات من احاديث حول ازمة المسرح في مصر ادلى بها عدد من النقاد والكتاب المسرحيين . وخلال ذلك قال الدكتور يوسف ادريس ان مسرح الستينات كان برلمانا شعبيا ديمقراطيا ،وكانت مسرحية الفرافير من ابرز اعمالي في تلك الفترة ، وكانت تدافع عن حقوق الفقراء بصدق وصراحة ـ ولكن التلفزيون مسخ هذه المسرحية في السبعينات وسجل عليها مباراة لكرة القدم .

وأضافت الوكالة ان لطفي الخولي ونعمان عاشور ، الكاتبين المعروفين يتفقان مع آراء الدكتور ادريس في ان المسرح المصري عاش عصره الذهبي في الستينات في حين يلاحظ نعمان عاشور ان النظام السياسي كان صاحب الفضل في انعاش المسرح وقيامه على مسرحيات مؤلفة وليست مقتبسة او مترجمة ، بحيث صار للمسرح مفهومه المتميز كمركز اشعاع فكري .

كتب جديدة

« جمهرة النسب » لابن الكلبي

صدر حديثا في دمشق الجزء الاول من كتاب جمهرة النسب لابن الكلبي ـ وهو من تحقيق محمود فردوس العظم ومراجعة محمود فاخوري . وقد جاء هذا الكتاب في ٤٣٦ صفحة من القطع الكبير ـ كتبت جميعا بخط يد المؤلف . وهو يقول انه اراد بذلك أن يجعل الكتاب وكانه المخطوط الاصلي وهو أعظم جمالا واوقع في النفس ، اضافة الى صعوبة ضبط الشكل واستحالة تصليح الكلمات .

وكما يقول خير الدين الزركلي في الاعلام ، فان ابن السائب الكلبي صاحب كتاب **جمهرة النسب** ، **والتوفي** عام ٨١٩ للميلاد ، هو مؤرخ عالم بالانساب واخبار العرب وايامها . وقد اشتهر في ذلك قبله ابوه محمد .

وقد دون هذا الكتاب في بداية عصر التدوين مع تأسيس الخلافة العباسية فكان الينبوع الذي نهل منه كل مؤرخ وعالم انساب ـ فاعتمد عليه الطبري واخذ منه البلاذري . ولهذا حظي كتاب ابن الكلبي بمكانة قل ان يحظى بمثلها كتاب عربي آخر ، وقد جرت محاولات كثيرة في عصرنا لنشر هذا الكتاب لكنها باءت جميعا بالاحباط .. كما يقول الدكتور سهيل زكار في مقدمة الكتاب .

رسالة .. من امراة مجهولة

صدر حديثا عن دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر في دمشق كتاب جديد للكاتب النمساوي ستيفان زفايغ يضم اثنين من قصصه . احداهما القصة المشهورة باسم : رسالة من امراة مجهولة . وقد

ترجمت الى العربية اكثر من مرة . اما القصة الثانية بعنوان: الحب الجنوني . والاثنتان من ترجمة : انجيل عبود .

ستيفان زفايغ ، مؤلف القصتين من مواليد فينا عام ١٨٨١ ، وقد عاش في عدد من الاقطار بينها بريطانيا والبرازيل . ومع ان صحته وماله وشهرته كانت تنبىء بحياة مديدة ميسورة الا انه انتحر مع زوجته في شهر شباط عام ١٩٤٢ وذلك بسبب الخيبة التي اصابته فشعشعته.. وهو يشهد انهيار السلام وانتصار النازية .

ويعد زفايغ من اهم كتاب اوروبا في مطلع هذا القرن .

فؤاد الكحل : عصافير الدم

عصافير الدم . مجموعة جديدة صدرت حديثا في دمشق . عن دار ابن هانىء للشاعر فؤاد الكحل . وهي المجموعة التاسعة له . وتقع في مئة وخمس صفحات من القطع المتوسط . وتضم ثماني قصائد طويلة كتبت جميعا بخط اليد . وفي هذه المجموعة ، يتابع فؤاد اسلوبه في بعض مجموعاته الاخيرة . حيث تلتقي قصيدة النثر بقصيدة التفعيلة . يمزج الهم الذاتي .. بأوجاع الارض والامة .

في قصيدة عنوانها : السهل والغزالات يقول فؤاد الكحل :

.. واعطني وجهك الطفل ياسفح
يدفق بي النبع ثرا
أرى طفلة في بلادي
تهيم على وجهها
وأرى ..

لاتغيبي مع الشمس
اني أرى أمة
تتنامى سريعاً
كان بها كل ما يملك الكون من زهر
فأتابعها فرحاً ..
ثم أسرع
خلف قرائنها ، أسرع الخطو
أسأل عنها الجبال
البحور ، الدماء ، الملامح ..

المرشد الى طبابة الأعشاب

صدر حديثا عن دار النهضة العربية في دمشق كتاب جديد بعنوان: المرشد الى طبابة الأعشاب ، من تأليف المهندس الزراعي : أيمن عزت الطباع ، يقع هذا الكتاب في ٥٣٠ صفحة من القطع الكبير ، وقد قدم له المؤلف بلمحة عن تاريخ استخدام النباتات في الطب ، ثم اعطى فكرة عامة عن النباتات الطبية المزروع منها والعفوي ، وتحدث بعد ذلك عن مواعيد ظهور هذه النباتات وجنيها وحفظها وتجفيفها ، وافرد فصلا لاعطاء فكرة موجزة عن الفيتامينات الهامة التي تحتويها ..

وفي الصفحات التالية استعرض النباتات الطبية بالتفصيل حسب الحروف الابجدية ، ذاكرا اسم النبات بالعربية الفصحى ، واسمه المتداول بين الناس ، وفصيلته ، مثبتا في الآن ذاته ، مايقابل ذلك باللاتينية . من ذلك مثلا النبات المعروف باسم آرونيس . من الفصيلة الحوزانية ، فوصفه ثم أشار الى الجزء المستخدم منه طبيا ، موضحا الفائدة المجنية من ذلك ، متحدثا عن استطباباته عند قدامى الاطباء اليونان والعرب .

بمناسبة صدور كتابه الجديد « بحثا عن مدن منسية » . تحدث المستعرب السوفيتي بيوتر غرياز نيفيتش عن اعمال البعثة العلمية التي نقبت عن الآثار في جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية ، وكان بين اعضائها في ثلاثة مواسم للتنقيب ـ فقال : لقد عملنا قريبا من قرية « حجرين » في محافظة حضرموت ، بحثا عن آثار الانسان القديم . وقد عثرنا على ادوات للعمل ومواد اخرى من هذه الحضارة الانسانية التي قامت قبل مئات الالوف من السنين . واكتشفنا الفين وثمانمئة اداة حجرية ، تعود الى مختلف تاريخ مراحل البشرية . والهام ان كل هذه الآثار اكتشفت في مكان واحد . .

واستطرد غرياز نيفتش في حديثه المنشور في صحيفة ابناء موسكو قائلا : لقد باتت لدينا الان براهين على قيام حضارة « اولدو فاي » في جنوب اليمن ، وهي حضارة الانسان الذي عاش قبل ملايين السنين .

☆ ☆ ☆

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

